

الأدب والفن

دكتور محمد عناني

الطبعة الرابعة

نسخة مزيّة ومنقّحة



عناني ، محمد محمد

الأدب وفنونه / محمد محمد عناني. - ط ٤ -
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.

٢١٢ ص ؛ ٢٠ سم .

تدمك ١ ١٢٦ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨

١ - الأدب - مجموعات

(١) العنوان .

رقم الإيداع بدار الكتب ١٧٩٧٠ / ٢٠٠٩

I. S. B. N 978 - 977 - 421 - 165 - 1

ديوى ٨٠٨,٨

الأدب وفنونه

دكتور محمد عناني

الطبعة الرابعة

نسخة مزيية ومنقمة



المطبعة الحديثة للطباعة والنشر

٢٠١٠

- اسم الكتاب: الأدب وفنونه
- اسم المؤلف: دكتور محمد عنانى
- الطبعة الأولى: ١٩٨٤ م — الثقافة الجماهيرية
- الطبعة الثانية: ١٩٩١ م، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الطبعة الثالثة: ٢٠٠٢ م ، مكتبة الأسرة.
- الطبعة الرابعة: ٢٠١٠ م الهيئة المصرية العامة للكتاب
- طبع فى مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
- الإخراج الفنى والغلاف: أميمة على أحمد
- خطوط: أوس السنوسى

الفهرس

٧	تصدير الطبعة الرابعة
٩	تصدير الطبعة الأولى
	الباب الأول:
	الأدب وخصائصه العامة
١٧	الفصل الأول: الأدب فن جميل؟
٣٣	الفصل الثاني: ما الأدب؟
	الباب الثاني: الشعر
٥٣	الفصل الأول: الشعر القصصى — الملحمة
٧١	الفصل الثاني: البالاد أو الموال
٨٥	الفصل الثالث: الشعر الغنائى
	الباب الثالث: النثر
١٢٧	الفصل الأول: القصة القصيرة
١٦١	الفصل الثاني: الرواية

تصدير الطبعة الرابعة

صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتيب عام ١٩٨٤، وكان كما أقول في تصدير تلك الطبعة، مُوجَّهًا للمبتدئ أو غير المتخصص في الدراسة الأدبية الذي يريد أن يلم ببعض المعلومات الأساسية عن الأدب وفنونه، وكان قد صدر إذ ذاك ضمن مشروع مكتبة الشاب الذي "ابتكره" ونفذه المرحوم الدكتور سمير سرحان، وقدم من خلاله عدداً من الكتب المبسطة في شتى التخصصات إلى شباب القراء والنشء ثم صدر الكتيب من جديد عام ١٩٩١، ونفدت الطبعة، فطبع طبعة ثالثة في مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٢، وها هي ذي الطبعة الرابعة تصدر كي تلبى حاجة كل مبتدئ للمعلومات الأساسية المشار إليها.

ولا شك أن فكرى فى ربع القرن الأخير قد تطور مثلما تطورت النظرية الأدبية على امتداد الثمانينيات، وما زالت تتطور، ولكن الكتاب يظل شاهداً على فكر نقدى أعتز به ولا أنكره، مثلما أعتز بمنهجى التحليلى للنصوص، المتأثر بالنقد الجديد، أو ما يسميه محمد مندور "الميزان الجديد"، وهو ما عرضته فى كتابى الأول النقد التحليلى (الطبعة الأولى ١٩٦٣) ولا أعتقد أنه تغير كثيراً، كما تشهد عليه مقدماتى لترجمات شيكسبير المتوالية .

أرجو أن يحقق هذا الكتيب نفعاً وألاً يضيق به صدر دعاة النظرية النقدية الحديثة .

محمد عنانى

القاهرة — ٢٠٠٩

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير الطبعة الأولى

يهدف هذا الكتيب إلى تقديم فكرة موجزة ومبدئية عن الموضوع الذى يتناوله. ونحن نقول "فكرة" لا تعريفاً لأن أى تعريف لعلم من العلوم أو لفن من الفنون محدود الفائدة بل لا فائدة منه للمبتدئ، فقارئ القصة يعرف أنها أدب وقارئ القصيدة يعرف أنها أدب ولن يفيد تعريفك الذى يضم النوعين إلا إذا كان التعريف يشتمل على دراسة تفسر له ما غمض عليه وتساعد على التفريق فيما بعد بين الأدب الحقيقى وبين ما يتخذ صورة الأدب من غير أن يكون أدبا - كالنظم الذى لا يرقى إلى مستوى الشعر أو كالسرد الذى لا يرقى إلى مستوى القصة. ولذلك فبدلاً من محاولة وضع تعريف جامع مانع سنقتصر على رصد الخصائص التى تعين المبتدئ على إدراك الفروق بين الأنواع الأدبية وإدراك ما تشترك فيه جميعاً، وأملنا أن يستطيع غير المتخصص أن يلم بطبيعة هذا النشاط الإنسانى الذى يتعرض لضغوط كبرى فى عصر العلم والتكنولوجيا ويواجهه

هجومًا كاسحًا — في الحقيقة — من كل حذب وصوب في عالم
يتجه إلى المادية بكل قواه.

والخصائص التي نستند إليها في حدود التمييز بين الأنواع
الأدبية خصائص متغيرة. وهي تختلف باختلاف المكان والزمان
— وقد اتسم هذا التغيير بسرعة لاهثة في وطننا العربي بحيث
أصبح تغيرًا من جيل إلى جيل بل من عقد إلى عقد. ومثلما
تطور العلم تطورًا هائلًا في المائة عام الأخيرة اختلفت أشكال
الفن وتعددت مذاهبه بصورة لم يسبق لها مثيل، مما دفع
الكثيرين إلى محاولة إعادة تعريفه أي إلى محاولة توسيع نطاقه
حتى يشمل الأشكال الفنية الجديدة. فالتعريف القديم للتصوير
الزيتي الذي يقتصر على محاكاة الطبيعة بتمثيل ما فيها أصبح
قاصرًا في عصر يتميز بازدهار المدارس الجديدة من تجريدية
وتكعيبية وسيريالية وما إليها كما إن كل عصر يعيد النظر في
التراث الفني الذي خلفه الأسلاف فيرفض بعضه ويقبل البعض
الآخر، وكم من أديب هال له الناس في زمانه ثم طواه النسيان
بعد أن اختلفت صور الأدب عما كان يكتب وكم من أديب عانى
من التجاهل في زمانه ثم هال له الناس في عصر لاحق!

ولقد شهد الأدب العربي منذ فجر القرن العشرين عدة
محاولات لإعادة التعريف، وسارت هذه المحاولات جنبًا إلى

جنب مع ظهور الأنواع الأدبية الجديدة التى دخلت الأدب العربى مثل القصة القصيرة والرواية والمسرحية وألوان الشعر الحديث على اختلافها.

ولاشك أن اتساع آفاق الأدب العربى بعد انتشار الطباعة والصحافة واتصاله بالآداب العالمية ساهم إلى حد كبير فى هذا النشاط. واستهل هذا الجهد الدؤوب كثير من الرواد نذكر منهم الدكتور طه حسين الذى كان من أوائل من أقاموا علاقة وثيقة بين الأدب والفنون الجميلة، وتلاههم جيل الأساتذة الذين أخرجوا كتباً ندين لها بالفضل فى توضيح صورة الأدب للقارئ الحديث مثل الدكتور لويس عوض والدكتور رشاد رشدى والدكتور محمد مندور والدكتور عبد الحميد يونس. وقد أدت جهودهم إلى ترسيخ المفاهيم الجديدة للأدب، ولم يعد من العسير على أبناء جيلنا سواء الذين تخصصوا فى الآداب العربية أو فى الآداب الأجنبية أن ينطلقوا فى دراساتهم الأدبية من هذه المفاهيم الجديدة (والتي لم يعد عليها خلاف اليوم) مهما بلغ الخلاف فى وجهات نظرهم.

وبعد ...

فإن هذا الكتيب مقدمة مبسطة تعتمد على ما أبدعه جيل الأساتذة وتقر لهم بالفضل. وإن كنت قد تحاشيت التعريفات

العامّة فأننى أقدم فى غضون النص تعريفات شاملة أقرب إلى الشروح منها إلى التعريف لكل مصطلح نقدى قد لا يلم به غير المتخصص. وإذا كنت أنزع أحيانا إلى التبسيط الشديد أو إلى ذكر ما هو معروف لدى الكثيرين فعزى أننى أبغى الوضوح كل الوضوح ولا أريد أن أتهم بمخاطبة المتخصصين الذين يعرفون ما فى الكتاب. وقد حاولت قدر الطاقة تجنب أسماء المؤلفين من شعراء وقصاصين وروائيين ممن لا يعرفهم ذو الثقافة العامة كما تحاشيت الدخول فى تفاصيل نشأة كل فن أدبى وتطوره واكتفيت بأحدث تطور فيه بالمقارنة إلى ما كان عليه فى الجيل السابق أو الجيل الذى سبق ذلك على أكثر تقدير. فالمكتبة العربية تزخر والله الحمد بالكتب المتخصصة فى كل فن أدبى ولن يعيب طالب الاستزادة أن يجد بغيته فى مكتبائنا العامة .

وأخيرا فقد تعمدت ألا أشير إلى أحد من أدبائنا المعاصرين إلا للضرورة القصوى لأننى بصدد إعداد دراسة منفصلة — بإذن الله — أتناول فيها الأعمال الأدبية لمن لم يلتفت إليه النقاد وأعيد تقييم من تناولوه فلم يوفوه حقه.

وقد يلاحظ القارئ أننى لم أتناول بابا هاما من أبواب الأدب وهو المسرح وذلك لأننى كتبت فيه كتبا أخرى، كما

تُحاشيت النقد الأدبي لأنه يتطلب مجلدا قائما برأسه — كما إنني
تركّت الفولكلور أو الأدب الشعبي للكتب المتخصصة .

والله ولي التوفيق ،

القاهرة ١٩٨٣

الباب الأول

الأدب وخصائصه العامة

الفصل الأول

الأدب فن جميل؟

عندما قال الدكتور طه حسين إن الأدب فن جميل يتوسل باللغة كان يقدم النظرة الجديدة للأدب التي لا تقتصر على الأدب العربى بل تشمل آداب العالم كله. فقديمًا كان الأدب يعنى لأبناء العربية" الأخذ من كل علم بطرف" (مقدمة ابن خلدون ص ١٠٦٩). وكان التأديب يشمل التعليم والتربية وكان الأديب أو المتأدب يوازى ما نسميه اليوم "المتقف" أى الذى يحيط بكل معارف عصره سواء تبحر فيها وتعمق أم وقف عند حد ما. ولما كانت المعارف تكتسب باللغة وتتوسل فى نقلها بالقراءة والكتابة فقد اقترن الأدب باللغة ومن بعد ذلك بالكتابة. وأما دلالة الكلمة قبل ذلك على المعايير الخلقية والسلوكية فتفسيره أن المعارف تؤثر فى الشخصية فتثريها وتنميها وتهذب سلوكها — ولا خير عند العرب فى علم بدون عمل. ولهذا كان الأدب يقترن أيضا بأ نماط السلوك المتحضرة ويدل على المعايير الخلقية والسلوكية المقبولة فى مجتمع ما. أما النظرة الجديدة فقد حررت الأدب من هذين المفهومين جميعا إذ لم يعد الأدب مقصورًا على الكلمة المكتوبة ولم يعد يرتبط ارتباطه القديم بأنماط السلوك بل أصبح فناً جميلاً — مكتوبًا أو مشفوها — يتوسل باللغة أى إنه يشترك فى جوهره مع سائر الفنون التشكيلية والموسيقية والتمثيلية.

لكن ماذا نعني بأن الألب فن جميل؟ أنواع الفن التشكيلي معروفة - الرسم والتصوير والنحت والزخرفة والعمارة وما إليها - والفنون السمعية معروفة فهي الغناء والموسيقى بأنواعها، وأنواع الفنون التمثيلية معروفة فهي الأداء المسرحي والرقص بأنواعه - فكيف يشترك معها الأدب وما هي الخصائص التي تقرب بينها جميعا؟ أمامنا منهجان لا ثالث لهما فإما أن نقول مثل الأقدمين إن الشعر تصوير ناطق لأنه يستدعي الصور إلى الذهن أى أن نتكئ على جانب التصوير فى الأدب وهو الجانب الذى يربط بينه وبين الفنون التشكيلية وأن نقول مثلهم إن موسيقى الشعر مثلا أو عنصر التوافق فيه هو الذى يربط بينه وبين الموسيقى - أى بعبارة أخرى أن نتبع المنهج الوصفى فنربط بين الأدب والفن لما يشتركان فيه من مظاهر واضحة نرصدها ونحللها، وهذا هو المنهج الأول وإما أن نحاول أن نتخطى هذه المظاهر لنرى جوهر الإبداع الفنى فى الأدب والفنون الأخرى عليها تفسر لنا هذه المظاهر المشتركة وهذا هو المنهج الثانى. والواقع أن للمنهج الثانى امتيازاً على الأول فى هذا الباب فهو يرصد الجذور المشتركة وهى التى تعيننا حالياً، بينما يمتاز المنهج الأول بأنه يعين على تبين مظاهر الاختلاف أيضاً ولذلك فسوف يعيننا فى البابين الثانى والثالث على إدراك الفروق بين الأنواع الأدبية المختلفة.

ويمكننا أن نقول بداية إن جوهر الإبداع الفنى — ومن ثم الأساس النفسى الذى يؤدى إلى ظهور العمل الفنى أيا كانت وسيلته — هو التجربة الشعورية التى تدفع الفنان إلى محاولة التعبير عنها تعبيراً مجسداً. وكلمة تعبير تعنى أنه يجعلها "تعبّر" نفسه إلى الخارج فهو يحاول نقلها إلى حيث يستطيع غيره أن يراها أو يسمعها وذلك بأن يودعها عملاً مجسداً أى محسوساً أى يقع فى نطاق الحواس الخمس (وإن كان السمع والبصر واللمس هى الحواس المعنية عادة) . وهو يفعل ذلك بأن يجد فى الوجود المادى من حوله (أو ما يسمى بالطبيعة) عناصر يمكنه أن يصوغها ويشكلها بحيث تصبح قادرة على الإحياء بهذه التجربة إلى الآخرين وأن تثير فيهم من المشاعر ما يقترب مما خامر الفنان فى تجربته الأصلية. أما الصياغة والتشكيل فكثيراً ما يوحيان بأن الفن يحاكي الصور والأصوات فى الطبيعة ولكن الحقيقة غير ذلك كما سنرى.

أما لماذا نسميها تجربة شعورية وليس شعوراً أو إحساساً وحسب فذلك لأن الدارسين اكتشفوا أن ما يخامر الفنان لحظة تولد العمل الفنى ليس شعوراً بسيطاً (وأنا استخدم هذه الكلمة هنا فى معناها الدارج أى عكس مركب) أو إحساساً مفرداً يمكن تحديده والتعبير عنه بكلمة أو كلمتين ولكنه عادة حالة نفسية مركبة تدخل فيها انفعالات اللحظة الحاضرة وانفعالات أخرى

مستدعاة من الماضي إلى جانب الكلمات المتناثرة التي ربما تداعت إلى الذهن من الأعمال الأدبية التي قرأها الفنان أو اللوحات التي شاهدها أو الموسيقى التي سمعها أو المناظر والصور التي رآها في الماضي أو في خياله ! وفي لحظة ما يصعب علينا تحديد كنهها (ولكننا نستطيع أن نصف ما يحدث فيها) تتشابك هذه الإنفعالات والأفكار من الماضي والحاضر وتخلق في نفس الفنان ما يمكن تسميته بالإدراك الفني أو الرؤية الفنية بحيث يطفو إلى سطح وعيه إدراك جديد لمعنى ما يحسه وما يراه ومن ثم فهو يعمل جاهدا حتى يتحول هذا الإدراك إلى عمل فني ملموس. وبهذا المعنى يمكن أن تكون التجربة الشعورية حالة استيقاظ للوعي تكسبه حدة نادرة أو قوة على جميع وتركيز وبلورة مكونات التجربة في بؤرة واحدة هي العمل الفني، ولو أن ناقدًا شهيرًا يذهب إلى أن الرومانسيين كانوا يستمدون مادتهم من اللاشعور (أو ما يطلق عليه اللاوعي وأحيانا العقل الباطن) فهو يجمع بهم ويشطح وينقلهم إلى دنيا الخيال الرحبية حيث لا عقل ولا منطق .

على أية حال ينبغي أن نناقش العنصر التالي مما وصفناه بجوهر العمل الفني وهو — بعد التجربة الشعورية — المادة التي يعيد الفنان تشكيلها أو صياغتها. كلنا يعرف أن الرسام الذي يصور منظرا طبيعيا أو شخصا إلخ لا ينقل ما يراه وحسب

ولكنه يضيف إليه أو ينقص منه أو يعدل فيه ويبدل، بحيث لا يتفق مصوران مطلقا في إخراج اللوحة نفسها لمنظر واحد أو لشخص واحد. فما الذى يحدث؟ ربما قال قائل إن أحدهما أمهر من الآخر وإن الاختلاف يعود للدرجات المتفاوتة في المهارة الحرفية. وهذا صحيح بلاشك فالمبتدئ يختلف فى مهارته وقدرته عن المتمكن ولكننا سنفترض أن لدينا اثنين من كبار الرسامين اللذين أثبتا قدرتهما الحرفية إلى حد كبير ولم يعد ثم مجال للشك فى مهارتهما. ومع ذلك فإن لوحتهما اللتين تصوران المنظر الواحد سوف تختلفان فلماذا؟ إن المادة التى يصورانها ليست مادة ميتة، حتى ولو كانت صخرة، لأنها بمجرد أن تصل صورتها إلى الذهن عن طريق العين تكتسب حياة خاصة بها وحياة خاصة بالفنان الذى يراها. والذهن العادى — كما هو معروف — لا يستقبل صور الأشياء استقبالا محايدا أى إنه لا يتخلى عن كل فكرة مسبقة عن الصخور حتى يرى هذه الصخرة المفردة بكل ما تتفق وتختلف فيه عن باقى الصخور. إنه فى الحقيقة يراها فى ضوء كل ما عرفه (ومر به من تجارب) عن الصخور فهى بالنسبة له نموذج لفكرته عن الصخرة وهذا ما نسميه "الرؤية النمطية" (أى رؤية الأشياء باعتبارها أنماطا أو نماذج للأفكار) وهذا ما نعنيه أيضا عندما نقول إن الإنسان يرى بعين عقله أكثر مما يرى بعين رأسه. أما

الفنان فهو يراها باعتبارها صخرة مفردة تختلف عن سائر صخور الدنيا بألوانها الخاصة وشكلها المتميز وملمسها الخشن أو الناعم وعلاقتها بالصخور من حولها وهلم جرا.

ولكن هذه الصورة الخاصة — التي تجمع بين الصورة الذهنية والصور البصرية — تختلف في تخصيصها عن التخصيص الذى يتسم به منهج عالم الجغرافيا أو عالم النبات إذا كان " الموضوع " شجرة مثلاً! إن الفنان لا ينتهى — مثل العالم — من التخصيص إلى التعميم سعياً وراء خصائص النوع — ذلك النوع من الصخر أو النبات — ولكنه يظل فى نطاق التخصيص فيقيم علاقة ما بين الصورتين اللتين ذكرناهما والانفعال الذى تولد فى نفسه (ونفس الفنان مرهفة بطبيعتها) فإذا به يرى فى الشجرة الصورة التى يصورها الانفعال بها — وهو ما نسميه بالرؤية الفنية — وإذا ملامحها قد تغيرت وأصبحت أقرب إلى الشجرة التى يريد أن يراها منها إلى الشجرة التى أمامه — وهذا ما أسميناه بعنصر إعادة الصياغة والتشكيل فى عملية المحاكاة .

الأصل فى التجربة الشعورية إنن ليس الإنطباع الحسى — أى الصورة التى تنطبع فى الذهن عندما يرى الفنان الشجرة ولكن تأثير الانطباع الحسى أو الانطباعات الحسية فى النفس وهو

ما نسميه بالمعنى أى بدلالة تفاعل الذهن مع الكائنات والحياة الحافلة من حوله. فالرسام الذى لا يرى فى الشجرة إلا الألوان والخطوط سوف لا يزيد فى معناه عن انطباع العين الجسدية وربما رأيت الشجرة التى صورها فأعجبتك ولكنك ستتساها على الفور لأن الرسام لم يزد عن نقل الصورة التى تعرفها عينك وتمر بها مر الكرام كل يوم. أما الفنان الصادق فقد يرى فيها صورة الدفء والمأوى أو صورة الظل والابتعاد، أو صورة الأم الرؤوم، أو صورة الانتماء للأرض والحياة (فترى عروقها تشبثت بالأرض كأنها أصابع قوية) أو صورة إنسان شامخ بثباته وإعتداده أو على العكس من ذلك صورة للعجف والنحول والذبول والعري وما إلى ذلك - وهكذا فإن هذا الفنان سيخرج لنا من الطبيعة معنى جديدا لا وجود للعمل الفنى بدونه وهو المعنى الذى أشرق فى نفسه فى لحظة ما من لحظات التجربة الشعرية.

وما قلناه عن الفنون التشكيلية يصدق على الفنون السمعية. إذ إن الموسيقى الذى يعنى بتوافق الأنغام ابتداء من رنات الوتر المفرد أو دقات الطبل أو صفير الناي وانتهاء بالسيمفونية التى تتشابك فيها عناصر الإيقاع والسرعة والانخفاض مع الأنغام يخضع أيضا موسيقاه لرؤيته الخاصة. وهى رؤية زمنية إذا شئنا التفرقة بينها وبين الرؤية المكانية التى تتميز بها الفنون

التشكيلية (إذ لابد لإبداعها وتذوقها من زمن معين ولا بد من انقضاء هذا الزمن فى العمليتين أى فى عملية الإبداع الأولى وعملية التذوق بعدها) — ونقصد بالرؤية الموسيقية تلك التلاحم أو التوالى أو التقابل أو التضاد الذى يلجأ إليه المؤلف بين نغمات مختلفة الموقع على السلم الموسيقى ومختلفة الطول الزمنى. بل إن الموزع الموسيقى وقائد الأوركسترا يشتركان اليوم مع المؤلف فى إسباغ معان جديدة على قطعة موسيقية رغم احتفاظها بألحانها الأساسية بل وإيقاعاتها الأساسية أيضا. ومثلما يعتمد الرسام على عنصر الاختيار فى تصويره للطبيعة والبشر ينزع الموزع الموسيقى إلى الحديث بلغة الآلات إذ يرى لكل آلة معنى موسيقيا خاصة فالمعنى الفنى الذى يقدمه الناي يختلف عن المعنى الفنى للبيانو أو الأرغن ولو كانا يعزفان نفس اللحن. أما الذى يحدد هذا الاختيار (ومعه المعنى) فهو التجربة الشعورية التى تحدثنا عنها والتى تتحول إلى تجربة فنية حين يترجمها الفنان إلى تشكيل جديد للمادة التى استقاها أساسا من الطبيعة وهى الأصوات.

التحول إذن أو التحويل عنصر أساسى من عناصر الإبداع الفنى. وهو العنصر الذى تعتمد عليه الفنون، أو قل إنه العنصر الذى يميز الفنون عن العلوم. ويقع التحول فى الذهن نتيجة للخبرات الخاصة للفنان وهو فى النهاية وليد الموهبة التى حباها

الله للفنانين. وإذا كنا تحدثنا عن الطبيعة ومحاكاتها وتمثيلها (أى تصوير جزء من الشئ ليمثل الشئ كله) وإعادة تشكيل عناصرها فى بعض الفنون، فالحقيقة أن الفنان لا يتجه إلى الطبيعة إلا من خلال التقاليد التى يرثها من مجتمعه أو من تراث الإنسانية بصفة عامة. فالموسيقى لا يبدأ من فراغ حيث "يكتشف" رنين الوتر ودقات الدف ولكنه يسمع الأغاني منذ طفولته ويرددها وهو يحفظ الألحان ويتعلم العزف على الآلات الموسيقية. وهو حينما يتمكن من أدواته الفنية يكون قد استوعب أيضا هذه التقاليد الفنية. ولذلك فنحن حينما نتحدث عن صقل الموهبة بالدرس والدربة فإنما نتحدث فى الواقع عن شيئين أولهما المهارة التى سبق الحديث عنها وثانيهما استيعاب التقاليد الفنية. ولنقف لحظة لنرى مدى تأثير هذه التقاليد الفنية فى عملية الإبداع الفنى.

قلنا إن التحويل جوهر هذه العملية — أى تحويل المادة النفسية المستقاة من التجربة الشعورية إلى مادة فنية هى اللوحة أو الموسيقى أو القصيدة. وقلنا إن الفنان يخرج مشاعره من خلال هذه المادة وهى كما نرى مادة سبق تشكيلها ولذلك فهى ليست الطبيعة بعناصرها الأولى غير المشكّلة. معنى هذا أن الفنان لا يحاكي الطبيعة فحسب بل يحاكي الأعمال الفنية أيضا — وثم درجة من التوازن بين القدر الذى يعتمد فيه على الطبيعة

والقدر الذى يعتمد فيه على الأعمال الفنية التى رآها وخبرها وانفعل. إن الفنان إذن يحس منذ نعومة أظفاره بطاقة هذه الأعمال الفنية على إثارة المشاعر والأحاسيس فى نفس المتذوق (الرأى أو السامع) وهكذا فهو يحول مشاعره التى قد تقتقد إلى الشكل المحدد فى نفسه إلى عمل فنى يتميز بالشكل الدقيق المنتظم مقتديا بما فعله الفنانون من قبله. إنه إذن يحاكي شكلا توحى به الأعمال الفنية القائمة فى المجتمع. ومحاكاته لهذا الشكل القائم تحدد الصورة النهائية التى سيخرج عليها عمله، فهى تتدخل فى اختياره لموضوعه، سواء كان شجرة أم حركة جسدية مفردة أم مشهدا كبيرا مركبا، وهى تقدم له اختيارات أخرى متنوعة فى المنهج الفنى الذى يمكنه أن يتبعه فى التصوير، ولذلك فإذا ازدادت معرفة الفنان بالتقاليد الفنية والمناهج التى اتبعها من سبقه من الفنانين ازدادت حرية اختياره للموضوع والشكل معا، وازداد الترابط بينهما بحيث أصبح الموضوع هو الذى يفرض الشكل، وأصبح لكل عمل فنى حياته الفنية المستقلة. فإذا اكتشف أن هذه التقاليد لا تعينه العون الذى يرجوه ولا تقدم له الأداة الطيبة التى تمكنه من نقل رؤياه الأصيلة إلى المتذوق. فإنه يعدل من هذه التقاليد بل قد يثور عليها وينبذها تماما إذا بلغت موهبته درجة العبقرية .

التقاليد الفنية إذن تتداخل مع الرؤية الخاصة دائماً وتشترك مع عين الفنان وقلبه في صياغة المادة الشعورية وتتحكم في عملية التحول التي وصفناها بأنها جوهر كل إبداع فني. والتزام الفنان في البداية بهذه التقاليد لا يعني أنه يزيغ من أحاسيسه أو من تجربته الشعورية على الإطلاق، وإنما يعني أنه يستخدم الوسائل الفنية التي أثبت أسلافه قدرتها على تصوير التجارب الشعورية و تجسيدها بصدق ومن ثم قدرتها على التأثير في المتذوق بالصورة التي يريجوها الفنان. أما خروجه عن التقاليد فيما بعد فلا يعني أنه قد هدمها أو أثبت عدم جدواها بل إن ذلك يعني أنه يضيف إليها تقاليد جديدة قد تقتضيها رؤاه الخاصة وقد يكتب لها البقاء فتضاف إلى التراث الفني الهائل الذي عرفته الإنسانية على مر العصور وتقدم من ثم اختياراً آخر للفنان المبتدئ في جيل لاحق أو على العكس من ذلك - قد ينقضي تأثيرها سريعاً فتزول ولا يكثرث الفنان في الأجيال اللاحقة بمحاكاتها فتختفي تماماً أو قد تختفي دهوراً ثم يعيد اكتشافها فنان آخر! أي إن الفن لا يتقدم بالمعنى العلمي بمعنى أن كل اكتشاف جديد يلغى أفكارنا السابقة، أو أن الأفكار الجديدة تبطل أفكارنا القديمة ولكنه يسير في دورات. وكل عمل فني صادق أو جديد ينتمي إلى كيان واحد هو كيان الفن الإنساني الذي تختلف تقاليده وتتوسع على مر العصور .

ولذلك فإن أصحاب المدرسة الكلاسيكية الذين يحددون لكل نوع فنى أصولاً وقواعد ينصحون بعدم الخروج عليها يتجاهلون أو يجهلون هذه الحقيقة. فمعظم الأنواع الأدبية متداخلة وهى تنتمى إلى تقاليد فنية متغيرة مهما بلغ من استقرار المظاهر الشكلية لهذا النوع أو ذاك.

ولهذا فلا أريد لقارئ هذا الكتاب أن يتصور أن الملامح التى أوردها لنوع ما من الأنواع الأدبية تمثل التقاليد الثابتة التى يتعذر أو يُنصح بعدم الخروج عليها، ولكنها ملامح عامة استقاها النقاد مما وصلنا من آثار أدبية وهى تعين على التفرقة بين شتى الأنواع للمبتدئ فحسب، وللعبرى أن يخرج عليها بعد أن يثبت أولاً مهارته فى إطارها — وهذا هو الشرط الذى افترضناه عند المقارنة بين صورتى الرسامين!

ولذلك فقد رأينا فى هذا الفصل أن نتكى على الأساس الواحد الذى تشترك فيه الفنون جميعاً ومنها الأدب حتى نؤكد للقارئ أن الاختلاف هو اختلاف فى الوسائل وليس فى جوهر الإبداع الفنى. ولنؤكد أيضاً هنا ضرورة استيعاب التقاليد الأدبية قبل محاولة الخروج عليها. وقد رأينا أن الأساس النفسى واحد، وأن جوهر الإبداع الفنى واحد أى إنه وليد تجربة شعورية تتحول من خلال عملية تجسيد حسية إلى عمل فنى ملموس (مرئى أو

مسموع أو مقروء) ولكن الأدب يختلف عن سائر الفنون في أن وسيلته غير نقية أى إنه ليس كالرسم أو الموسيقى وذلك لأنه يستخدم اللغة التى تستخدم فى أغراض أخرى غير الأدب. ولهذا فلا بد من الوقوف طويلا عند هذه الوسيلة وهذا ما سنفعله فى الفصل التالى .

الفصل الثاني

ما الأدب ؟

الأدب فن يتوسل باللغة

(١)

لا يجد المرء صعوبة تذكر فى إدراك النوع الفنى الذى تنتمى إليه اللوحة أو التمثال فالرسم له أدواته الخاصة به من خطوط ومساحات وألوان إلخ لا تشاركه فيها فنون أخرى سمعية كانت أو لغوية. أى إن أدواته نقية. وكذلك الموسيقى فهى لا تشترك مع النحت أو التصوير فى أدواتها وهى الأصوات الآلية أو البشرية. أما الأدب فهو يستخدم الألفاظ أى الوحدات الصوتية البشرية ورموزها المكتوبة وهى الوحدات التى يستخدمها الإنسان فى أغراض أخرى أهمها التواصل والتفاهم والتعبير المباشر عن أحاسيسه وإن لم يؤد هذا التعبير إلى التواصل والتفاهم. فالذى يطلب من صاحبه قلما أو كراسة يريد من صاحبه أن يفهم ما يريد، أما من يتعجب من حال الدنيا أو يشكو الزمان وهو عائد وحده إلى منزله فربما لم يكثر لمدى فهم الناس له بل ربما لم يكثر إذا لم يسمعه أحد. ولكن الاثنين يستخدمان اللغة فيما لا يصح أن نطلق عليه لفظ الأدب. ومن

هنا تنشأ الصعوبة التي ذكرناها وهي صعوبة التمييز بين اللغة التي تستهدف التوصيل أو التعبير المباشر وبين الأعمال اللغوية التي تنطبق عليها صفات التجربة الفنية الكاملة.

وسوف نزول الصعوبة إذا ذكرنا أن جوهر القضية يتمثل في عملية التحويل التي أشرنا إليها والتي لا تتم إلا عن طريق الوعي بالتراث والامام بالتقاليد الفنية القائمة في أدب المجتمع بحيث تتجسد التجربة الشعورية من خلالها. فالشاعر مثلاً يبدأ عملية التحويل اللغوي باستيعابه لتقاليد الشعر في لغته الأم بحيث يدرك الأنماط والأشكال التي تتخذها الأعمال الشعرية في مجتمعه باللغة التي يفكر بها ويشعر بها. أي إن الفنان هنا — والأديب كما قلنا فنان لغوي — لا يبدأ من فراغ وإنما يبدأ من داخل الأعمال الأدبية التي يجدها بين يديه والتي يجدها تعيش في وجدانه سواء كانت مشفوهة أو مكتوبة. بل ربما وجد في بعض هذه الأعمال الأدبية تجسيدا لجانب من تجربته الشعورية فأعانه ذلك على إدراك طبيعة إحساسه، ولربما بدأ بمحاكاتها ولا ضير عليه في هذا إذ إن قدراته الفنية ما تزال في المهد، وما زال يحس ويفكر بقلب غيره ولغة غيره! بل إن ثمة نظرية نقول إن التجربة الفنية التي يخوضها الفنان لتجسيد تجربته الشعورية تعينه على اكتشاف أحاسيسه وفكره. وعلى أية حال فعندما يصل الفنان إلى مرحلة النضج يكون قد تخطى المرحلة

الأولى وهى مرحلة المحاكاة والمرحلة الثانية وهى مرحلة اكتشاف اتجاه موهبته بحيث يصبح قادرا على التركيب والتشكيل وإخراج أعمال تقف جنبا إلى جنبا مع ما أنتجه السلف فإذا اختلفت أضافت إلى التراث الأدبى القائم وأثرت التقاليد الأدبية بل وغيرت منها — كما سبق أن ذكرنا .

(٢)

ولكن ما الفرق بين اللغة التى انتهت إلينا فى الأعمال الأدبية واللغة التى نستخدمها فى حياتنا اليومية؟ ربما لم يكن الإنسان الأول يفرق بين لغة الأدب ولغة الحياة وكانت أولى الأعمال الأدبية التى شهدها الإنسان تستخدم الألفاظ والتركيبات اللغوية نفسها التى استخدمها الإنسان فى حياته اليومية عدا اختلاف واحد وجوهري وهو الاختلاف بين الشعر والنثر، إذ كان الشعر ومازال يكتب نظما — أى إن صوت الألفاظ يتبع إيقاعا معينا وينقسم فيه الكلام إلى وحدات متساوية أو تتفاوت بين التساوى والاختلاف حسب نظام محكم (كما سنرى بالتفصيل فى باب الشعر) — ثم أخذت لغة الأدب فى الابتعاد التدريجى عن لغة الحياة بسبب الطبيعة الخاصة للمادة الأدبية (والتي سبق ذكرها) والتي بدأت تفرض أشكالا جديدة تبلورت على مر العصور

وتحددت وخاصة فى الفنون اللغوية الثابتة (كالشعر) مما دفع النقاد على مر الزمن إلى تصور أن الاختلاف بين اللغة المستخدمة فى الأدب وبين اللغة اليومية هو الذى يفرق الأدب عن غيره خاصة لأن كثيرا من الأنواع الأدبية التى وصلتنا مكتوبة بلغات لم تعد تستخدم فى الحياة اليومية (كالشعر الجاهلى أو مسرحيات عصر النهضة فى أوروبا أو كالكوميديا الإلهية لدانتى) بل إن الكثير منها مكتوب بلغات لم تعد متكلمة فى أى مكان فى الأرض كاليونانية القديمة واللاتينية .

ولكن هذا المفهوم قد أصبح قديما بدوره ولم يعد صالحا اليوم وبخاصة فى إطار الأعمال الأدبية الجديدة التى ولدت ونمت منذ بداية القرن التاسع عشر أى مع الحركة الرومانسية الأوروبية والدعوة إلى الكتابة بلغة الإحساس والتفكير بدلا من ترجمتها إلى لغة الأدب القديم. أضف إلى هذا تعدد المستويات اللغوية بتعدد المستويات الذهنية للقراء ونشوء الأنواع الأدبية الجديدة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر مثل المسرح الواقعى المنثور الذى يتطلب عدة مستويات لغوية ومثل القصة القصيرة والأقصوصة — هذا إلى جانب عودة الاهتمام بالأدب الشعبى المكتوب باللغة العامية (وقد تعمدت ترجمة بعض البالادات فى فصل البلاد من هذا الكتاب إلى العامية بغية تقريب الأصل إلى القارئ العربى كما ترجمت الحوار فى إحدى

القصص إلى العامية لأنه مكتوب بالعامية في الأصل وترجمته إلى الفصحى في قصة أخرى بغية الأمانة الفنية).

ولذلك فإن اتجاه النقد الحديث هو عدم وضع حدود ثابتة بين لغة الأدب ولغة الحياة، وتطوير اللغة في العمل الأدبي لمقتضياته الداخلية فالأفكار المعقدة أو المشاعر المتداخلة تتطلب مستوى لغويا رفيعا يختلف عما تتطلبه الأفكار البسيطة وهكذا. ومن ثم فلا بأس إذا اقتضى الموقف أن يتحول المؤلف من مستوى إلى مستوى آخر وقد يكتب الحوار بالعامية أو بالفصحى، وقد يستخدم في ثنايا حوار ه ألفاظا محلية قد لا يفهمها إلا أهل المنطقة أو أصحاب الحرفة وهلم جرا — وقد يستخدم القصاص لغة مستوحاة من الوضع الذهني والاجتماعي والنفسي لبطل قصته أي قد يكتب القصة بضمير المتكلم بحيث تكون اللغة مرآة تعكس الحياة الوجدانية والفكرية للشخصية وتبلورها وقد يكتبها من وجهة نظر شخصيتين مستقلتين ومتناقضتين بحيث نرى أمامنا مستويين متضادين من مستويات اللغة. بل لقد نرى في القصة أو الرواية عدة مستويات أحدها هو المستوى اللغوي للكاتب بينما ينفرد كل شخص من الشخصيات بمستواه اللغوي وهلم جرا.

(٣)

ومع ذلك فإن ثمة خصائص عامة يمكن رصدها فى الأعمال الأدبية الراسخة التى وصلتنا والتى تظهر بوضوح فى اللغة. منها مثلا أن اللغة الأدبية تنزع إلى التخصيص بدلا من التعميم وإلى التجسيد بدلا من التجريد. أى إن الأديب الذى يصور موقفا ما لا يصوره فى نطاق المعانى العامة التى ترتبط فى أذهان الناس بمثل هذا الموقف ولكنه يصور هذا الموقف بعينه فى نطاق المعنى الخاص به والذى تبلور فى وجدانه هو وحده (حتى ولو اشترك البعض معه فى ذلك دون أن يدري). ولما كان يهدف إلى إبراز هذا المعنى الخاص به بحيث يراه القراء رأى العين ويحسون ما أحسه فإن الأديب يلجأ إلى التجسيد بدلا من التجريد أى إنه يستخدم ألفاظا مستقاة من عالم الحواس الخمس بحيث يستطيع القارئ أن يتصور الموقف وأن يعيشه بحواسه قبل أن يعيشه بذهنه ووجدانه. وقد تتفاوت براعة الفنان فى استعانتة بالانطباعات الحسية والتفاصيل والالتكاء على الجزئيات فى إظهار المعنى الكلى أو ما أسميناه بالمعنى الفنى، ولذلك "مدارس" أو "مناهج" مختلفة ليس هذا مجال رصدها.

وتختلف هذه اللغة إذن عن اللغة المستخدمة في الدراسات العلمية التي تنزع بطبيعتها إلى التعميم والتجريد. ويكفى أن تقارن اللغة التي يكتب بها أى نوع أدبى باللغة المستخدمة فى المقالات السياسية أو الاقتصادية وما إليها حتى تتبين ذلك. فإذا كان الأديب الذى يصور موقف أحد الفقراء مثلاً من ركوب الحافلة فى زحام الطريق سوف يركز على هذا الإنسان بعينه ويغوص فى أعماق شعوره وفكره حتى لكاننا نعرفه (بل إننا لنعرفه آخر الأمر!) متوسلاً بشتى التخصيصات والتجسيدات، فإن السياسى أو الاقتصادى سوف يهتم بذلك الإنسان نفسه باعتباره أحد أفراد قطاع عريض وسوف يعالج المشكلة فى إطارها العام وينتهى فى مقاله أو بحثه إلى نتائج يتراجع فيها الفرد إلى عالم النسيان وتبرز بدلاً منه حقائق اقتصادية أو مالية أو توصيات باتخاذ إجراءات لصالح المجموع — وهكذا ننسى الفرد ونذكر المجموع الذى هو أحد أفراده .

وإذا كانت "الرؤية الخاصة" أو الرؤية الفنية هى التى تستخرج من الحياة معانى جديدة أو تضيف عليها معانى جديدة — وإذا كانت (كما قلنا) تستمد وجودها من التجربة الشعورية التى يمر بها الأديب، فإن تجسيد هذه الرؤية لا يمكن أن يتخذ الصورة الفعالة أو المؤثرة حقاً إلا إذا اكتملت عدة الأديب ووسيلته الفنية وهى اللغة. ومثلما يلجأ الرسام إلى المزج بين

الأشياء وإقامة علاقات جديدة بينها، يلجأ الأديب إلى "إعادة تشكيل" الحياة من حوله وصياغة المادة الشعورية والمادة الفكرية التي يتناولها عن طريق الخيال. والخيال يتخذ في اللغة صورة المجاز— ولكن قبل أن نناقش لغة المجاز ينبغي أن نفرق بين أشهر معانى كلمة الخيال كما تستخدم فى الأدب. أما الأول فهو "المخيلة" أى طاقة الذهن على التخيل وقدرته على إقامة علاقات جديدة وإعادة تشكيل الأشياء (ولهذا مبحث خاص ليس هذا مكانه) وأما الثانى فهو "الأخيلة" أو الصور الخيالية التى تولد فى الذهن نتيجة لتلك الطاقة وكثيرا ما يشار إليها باسم الصور الشعرية تمييزا لها عن الصور الزيتية أو الفوتوغرافية مثلا. ولذلك فإذا اكتملت عدة الأديب فأحاط باللغة الإحاطة اللازمة استطاع أن يخرج ثمار مخيلته فى صور مجسدة مخصصة نستطيع أن نحسها وندركها مهما بلغت درجة غرابتها وبعدها عن المؤلف. ومعنى هذا أنه يخرج عن التعبير الحقيقى إلى التعبير المجازى — فما لغة المجاز؟

(٤)

"المجاز" من الأسس الثابتة فى تطور أى لغة فإذا كان الإنسان على مدى تاريخه الطويل قد بنى بنيانا لغويا ميسرا

يستطيع أن يفرق فيه بين الأشياء وأن يحدد خصائصها بالألفاظ خاصة بها ولا تطلق على سواها فإنه كثيرا ما يستعير بعض الألفاظ من مجال ما لاستخدامها في مجال آخر. وقد يفعل الإنسان ذلك مضطرا إذ إن استعارة لفظة موجودة بالفعل واستخدامها في معنى جديد تماما أمر قد لا يقبله الناس — بل وقد يصعب ابتكار هذا اللفظ بداية! فإذا اجتازت اللفظة المستعارة اختبارها الجديد بنجاح — أى إذا قبلها الناس واستخدموها في المعنى الجديد — بدأت تفقد صفتها الاستعارية وغدت مع الأيام تعبيراً حقيقياً .

ومثال ذلك: عندما استعار الإنسان لفظة "الأرجل" لإطلاقها على القوائم الخشبية الأربعة للكرسى أو المنضدة كان يرى فى مخيلته تشابها ما بين قوائم الكرسي الأربعة وأرجل الكائن الحي. وكان استخدام اللفظة فى أول الأمر استعاريا ولكنه بمرور الوقت وعدم ظهور كلمة تنافس هذه الكلمة للدلالة على هذا المعنى نفسه استقرت الاستعارة فأصبحت تعبيراً حقيقياً ولم تعد توحى إلى الذهن بالمعنى الاستعارى القديم. وهذا ما نسميه فى علم اللغة بالمجاز الميت. كذلك عندما احتاج الإنسان إلى التعبير عن مشاعره الدفينة وهى حالات نفسية باطنة لا يدركونها ولا يعرف لها أسماء فإنه استعار لها بعض الألفاظ من واقع حياته المادية وأطلقها عليها وبعد مرور الوقت حدث نفس

الشئ إذ أصبحت الكلمة المستعارة تعبيراً حقيقياً دون أن تفقد دلالتها القديمة في عالم الحواس (وأرجو من القارئ أن ينظر في المعاجم العربية ليقارن بين المعانى الحقيقة والمجازية لمثل هذه الكلمات - الضيق، الانقباض، الإنشراح، الاطمئنان، الحزن، إلخ). وما زال الإنسان يضيف إلى هذه الذخيرة كلمات من عالم المادة بحيث يزداد عدد الكلمات المجازية التي تحولت وأصبحت تدل على معنى حقيقى جديد دون أن تفقد معناها الحقيقى القديم تماماً .

وقد ساهم الأدب أكبر مساهمة على مر العصور في إخراج هذه اللغة المجازية - سواء المجاز الميت أم المجاز الحى أى الذى لم يكتسب بعد معنى حقيقياً وما زال يثير في الذهن الصورة الاستعارية الخاصة به. فالأديب يحتاج أكثر من غيره إلى ألفاظ جديدة أو تراكيب جديدة يعبر بها عن مشاعر لا يجد لها في اللغة المتاحة في عصره مقابلاً دقيقاً. فهو في صراع دائم مع اللغة يحاول أن يجد في التركيب الاستعارى الجديد وسيلة لتجسيد أحاسيسه بل واكتشاف كنهها (كما ذكرنا) - فهو حين يعانى ألماً معيناً لا يستطيع أن يصفه بالتعبير الحقيقى نراه يلجأ إلى الاستعارة فإذا هو يقول "أحس بقبضته العاصرة" أو "يضيق الجلد عن نفسى وعنها" أو "لكن في الأحشاء أثقال الجبال"

وهلم جرا. وربما شاعت هذه العبارات فأثرت اللغة واوسعت نطاق المجاز فيها.

ولكن المجاز لا يقتصر على التعبير المحدود مهما بلغت جرأة الاستعارة فيه. فهو ينتمى إلى إطار كبير يمكننا وصفه بإطار الرؤية الشعرية (أو الفنية). وكما قلنا فإن المعنى أو الموقف الذى ينبع من هذه الرؤية يتضمن إقامة علاقات جديدة فيما بين الأشياء أو بين الناس أو بين الأشياء والناس — وهذا هو الأساس فى كل استعارة وفى كل "رؤية استعارية" فإذا كانت اللفظة المستخدمة للاستعارة فى اللغات الأوروبية تعنى نقل المعنى من شئ لآخر فإنها فى الحقيقة تؤكد أن ثمة علاقة ما تبرر هذا النقل — سواء كانت علاقة شبه، أو علاقة تقارب أو علاقة تمازج. وهذه العلاقة هى التى تكمن فى جوهر الصور الشعرية التى ينسجها الخيال .

ولنضرب مثلا صغيرا على ذلك. يقول الشاعر ماتيوارنولد:

حجب الضباب ضياء الشمس

والتفت البيوت حولى

أقزام سوداء

ما أثقل الحزن البهيم بنفسى !

الاستعارة هنا محدودة بل ربما مررت بها دون التفات —
فالبيوت صغيرة مثل الأقزام وهى سوداء نتيجة لدخان المصانع
وما إلى ذلك. ولكن جوهر الرؤية الشعرية يكمن فى العلاقات
الجديدة التى أقامها الشاعر بينه وبين المكان وهى علاقات لا
تفصح عن نفسها فى استعارات جريئه صارخة ولكن فى
استخدام الشاعر لبعض الألفاظ فى غير معناها المألوف.
فالصورة الأولى قد تبدو صورة حقيقية لا مجاز فيها إذ إن
الضباب يحجب ضياء الشمس فى الواقع ولذلك فهى من الناحية
اللغوية الصرفة تعبير حقيقى — ولكنها فى موقعها هنا تضع
خطوطا عريضة لإطار الرؤية الفنية ومعنى هذا أنها تحدد نوع
التجربة تحديدا مجسدا، فنحن فى ضباب يحجب الضوء بحيث
تتعدى الرؤية البصرية وفى هذا لإطار يأتى الفعل الرئيسى فى
الجملة وهو "التفت"! إن الالتفات من صفات الكائن الحى ومن
هنا تتبع القوة الاستعارية للتعبير: إن البيوت السوداء الصغيرة
تحيط بالشاعر كأنها تحاصره — ثم يأتى البيت الأخير ليضم
شتى عناصر الرؤية الشعرية باستخدامه كلمة "البهيم". إن حزن
الشاعر غامض مظلم لا يدرك صاحبه كنهه. ولكنه يحاول
اكتشاف مدى تأثيره وتجسيده من خلال الصورة. إنه يحجب
ضياء الشمس فهو كالضباب وهو يحاصره كأنه البيوت السوداء
الصغيرة ثم هو تقيل الوطأة يؤكد إحساسه بالحصار وهذه

العلاقات التى قد لا تتضح للقارئ المتعجل هى علاقات استعارية رغم أن الاستعارة اللفظية فى هذه الأبيات غير بارزة بالصورة المألوفة.

وعادة ما نجد فى كل عمل أدبى وحدة داخلية أى تماسكا بين شتى أجزائه بسبب وحدة الإطار الخيالى الذى تمليه الرؤية الفنية. وكما رأينا فإن هذا يظهر بصورة غير مباشرة فى اللغة حيث تصب الصور المتعددة فى الإطار الاستعارى الكبير. ويتضح هذا الإطار فى الشعر الغنائى وبخاصة فى القصائد القصيرة وهو يضاف على سائر الألفاظ أيا كان حظها من المجاز ظللا استعارية — بل رمزية — قد لا يدرك بها الأديب نفسه.

أما الظلال الرمزية فأقرب مثل إلى ذاكرتى هو الأبيات التالية للشاعر محمد الفيتورى:

أيها السائق

رفقا بالخيول المتعبة!

قف!

فقد أدمى حديد السرج

عظم الرقبة!

وكننت حين قرأتها منشورة فى إحدى المجلات القاهرية عام ١٩٥٧ قد أدركت المعنى الرمزى الذى يرمى إليه الشاعر إذ كنا آنذاك فى بداية عقد التحرير الذى شمل القارة الأفريقية كلها وبلغ ذروته فى الستينيات. وحينما قابلت الشاعر بعد ذلك بشهور ذكرت له أنه يسخر من الاستعمار وأن بالأبيات رمزية لا شك فيها واندعش وأكد لى أنه لم يكن يقصد ولم يكن يرمى إلى هذا المعنى رغم أن أحدا من النقاد لم يكن يشك فى وجوده وبطبيعة الحال لم يكن فى طوق الشاعر أن ينكر أن أبياته لها ظلال رمزية أيا كان مقصده ومرماه فى البداية.

ولكن لغة الأدب تتميز بنوع آخر من الظلال هو ما نسميه بظلال المعانى. وظلال المعانى لا تفارق اللغة أيا كان مجال استخدامها. ولكنها تكتسب أهمية خاصة فى الأدب لأنها تفصح عن مستويات باطنة من المعنى تتصل بأسرار عملية الإبداع الفنى التى لا يمكن للأديب أن يكون واعيا بها كل الوعى. فالذى يكتب دراسة علمية يحاول أن يحافظ على المعانى الدقيقة حتى يتجنب الغموض. وهو يحاول أن يجعل لكل كلمة دلالة واحدة فحسب حتى يخرج معناه صافيا واضحا — ومثله الأعلى فى ذلك لغة الأرقام أو الرموز الرياضية ورموز الكيمياء. أما الأديب فهو يستخدم اللغة الحية ذات التعبيرات المتصلة بأكثر من سياق واحد ومن ثم فهى يمكن أن تثير أكثر من معنى وأن توحى إلى

جانب معناها الظاهر بمعان ثانوية أو هامشية لا يمكن تجاهلها
في العمل الأدبي. ولهذا نقول إن ظلال المعاني قد تؤدي إلى
تعدد الدلالات في اللغة الأدبية وغالبا دون قصد من الأديب.

الباب الثانى

الشعر

الفصل الأول:

الشعر القصصي – الملحمة

(١)

من المتفق عليه أن أقدم الفنون اللغوية هو فن الشعر .
وذلك رغم أن الإنسان قد بدأ حديثه نثرا أى بدأ الكلام (منذ أن علمه الله الأسماء ووهبه النطق) بالنثر لا بالشعر. ولكن يبدو أن وضع الكلام فى صورة منظومة يسهل ترديدها وتطرب لها النفس كان أول خطوة يخطوها نحو الفن اللغوى أو الألب — ولا شك أن الشعر ارتبط بالنظم منذ نشأته. أما الدافع الذى حدا بالإنسان إلى قول الشعر فى البداية فعليه خلاف، إذ يذهب البعض إلى أن الإنسان كان فى حاجة إلى تأكيد طاقته على المنطق أى الكلام (ومن ثم على الفكر) وذلك بإثبات هذا الكلام وحفظه وترديده، ويذهب البعض إلى أن الإنسان كان فى حاجة إلى تأكيد وجوده فى عالم غريب عليه، عالم الطبيعة القاسى والكون بأبعاده المترامية وأغازه وأسراره، فاستخدم الشعر باعتباره سجلا لأسماء الأشياء وأفعالها، أى إنه كان مفتاحا للعلم بها والعلم قوة ومنعة. ويذهب البعض الآخر إلى أن الشعر كان فى منشئه وسيلة للتواصل مع قوى الطبيعة من رعد وبرق وشمس ورياح وطيور وحيوان فالأناشيد الأولى تتادىها بأسمائها

— فهل كان الإنسان الأول يرجو أن يستأنسها أو يسترضيها خاصة وأن بعض ما وصل إلينا من بقايا هذه الأناشيد يزخر بالتوسل والرجاء؟ مهما يكن من أمر المنشأ فيبدو أن الأنشودة القصيرة كانت أولى الأنواع الشعرية وأنها كانت تلبي حاجة من حاجات الإنسان وترضى الحاسة الجمالية التي تستجيب للكلمة المنغومة والصورة والایقاع:

ومن الأناشيد البدائية نشأت صور شعرية أكثر تعقيدا فى شتى البيئات وتطورت بتطور المجتمع البشرى فى صورته الأولى — من صور الأسرة والجماعة إلى صور العشيرة والقبيلة وقد حفظ لنا التاريخ نماذج من النشيد المدينى الذى يتوجه به الإنسان ضارعا إلى آلهته الوثنية. إلى جانب عدة ألوان من الأناشيد الأخرى مثل النشيد الاجتماعى الذى يتغنى بأمجاد القبيلة. وعلى مر الزمن نشأت الأناشيد التى تجمع بين هاتين الغائتين وتفرع منها الكثير من ألوان النظم، وربما كان أهمها هو الأنشودة الحماسية، والأنشودة القصصية التى تروى تاريخ الأجداد وتذكر بماضيهم أى الأنشودة التى ترسخ للإنسان جذورا فى الأرض. وقد قدر لبعض هذه الأناشيد أن يعيش فى أفواه الناس وفى ذاكراتهم فكان الرواة يحفظون قدرا كبيرا منها وينشدونها على أنغام الآلات البدائية مع إدخال العديد من التغييرات فيها من جيل إلى جيل. وحين اهتدى الإنسان إلى

فن الكتابة استطاع تسجيل الكثير منها وتراث مصر القديمة حافل بشتى أنواعها.

ومع انتشار الإنسان فى الأرض ونشوء الأمم ارتقى فن الشعر وتطور واستطاع الراوى الفرد أو المؤلف أن "يؤلف" بين الأشعار المتفرقة والأناشيد التى تروى بطولات الأبطال والقادة فى الحروب لإعداد بناء فنى طويل هو الملحمة الشعبية. وتعتبر الملحمة الشعبية أقدم الصور الشعرية الكاملة التى وصلتنا من العالم القديم — ونقول "الكاملة" رغم التنوع الشديد فى مادتها إذ كانت تشتمل على الأغاني الشعبية والمواويل (أو البالادات) والخطب، والحوار المسرحى والسرد القصصى والوصف والنبوءات من عالم الغيب والخرافات إلخ وكانت مكتوبة بلغة الناس أى باللغة الدارجة التى يتحدثها جمهور السامعين، وكان ينشدها منشد محترف فى حشد كبير من أهل القرية فيحدثهم عن أسلافهم وبطولاتهم ويؤكد لهم أمجادهم وعراقتهم، ويطمئنهم — من ثم — على حاضرهم ومستقبلهم، ويسرى عنهم فى الملمات (بإضافة أبيات شعرية من تأليفه تتفق والمناسبة) ويقدم لهم تأملات الحكماء ممن عاشوا قبلهم أو ممن يعيشون فى بقاع أخرى من الأرض — ومن الملحمة الشعبية (أو ما يسميه النقاد بالملحمة الأولية) خرجت الملحمة الأدبية (أو الملحمة الثانوية).

(٢)

أما الملحمة الأولية فليس بين أيدينا سوى عدد ضئيل من النماذج الكاملة لها — مثل ملحمة قلقامش السامرية التي كتبت عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد تقريبا — وهي ملحمة تناقلها الرواة وظلت في الأفواه قرونا طويلة حتى وصلت إلى صورتها الحالية وهي تروى مغامرات الملك قلقامش في بحثه عن سر الحياة وعن المجد، ولقائه بأخطار هذه الدنيا ومجالاتها، وتروى لنا كيف توصل إلى معرفة سر النبات فاستطاع أن يهتدى إلى شطآن بابل القديمة ليزرع الأرض ويأمر قومه بزراعتها ثم يبني القصور والأسوار ويقوم لنفسه ملكا كبيرا. وتتضمن الملحمة شتى التفاصيل المستقاة من حياة البشر على ضفاف دجلة والفرات، وأساطيرهم وأغانيمهم الشعبية كما تتضمن قدرا غير يسير من تاريخ تلك المنطقة. ويضيف النقاد إلى هذه الملحمة ملاحم أولية أخرى منها الملحمة الإنكليزية القديمة بوولف (وهي مترجمة وممتاحة لمن يريد أن يقرأها بالعربية) وأنشودة رولان إلى جانب الملحمتين اليونانيتين الإلياذة والأوديسية للشاعر هوميروس.

وتتميز الملحمتان اليونانيتان اللتان ألفتا عام ١٠٠٠ قبل الميلاد تقريبا بأنهما تنسبان إلى مؤلف واحد. كما يذهب بعض

النقاد إلى أنهما قد استوحيتا مادتهما من التاريخ الحقيقي — ولكن الصورة التي اتخذتها لا يمكن اعتبارها تاريخا صادقا وذلك لغلبة الأساطير عليهما وللحشد الحاشد من الخرافات والمعتقدات الشعبية التي تشيع بين جنباتهما، ونص الملحمتين مترجم إلى العربية ومتاح لمن يريد الاستمتاع بقراءته وتشارك هذه الملاحم جميعا في صفات عامة يمكن ايجازها فيما يلي:

١- الضخامة:

وليس المقصود هو الطول فقط (إذ عادة ما يتجاوز عدد أبيات الملحمة العشرة آلاف وعادة ما تقع في اثني عشر كتابا) ولكن أيضا نطاق الأحداث فهو عادة حرب طاحنة بين أناس يمثلون حضارات مختلفة ولذلك فموضوعها يقتضى اتساع رقعة الأحداث والتتقل وامتدادها في الزمن.

٢- وحدة الحدث:

والمقصود بهذا وجود خط قصصى محدد يمكن متابعته رغم الاستطرادات الكثيرة أو وجود ما نسميه بعقدة رئيسية واحدة تتفرغ منها كل العقد (أو الحيكات) الثانوية (وسوف يأتي

تعريف الحبكة فيما بعد). فكل ملحمة تختص بحدث واحد أو "موضوع" واحد مهما تفرع ومهما تشعب أثناء السرد.

٣- البطولة:

رغم أن بعض الملاحم تدور حول بعض الأبطال الأفراد فإن هؤلاء لا يمثلون ذواتهم في الحقيقة بقدر ما يمثلون الأمة التي ينتمون إليها، ومن ثم فإن الصراع البطولي لهؤلاء يرمز إلى صراع الأمم بحضاراتها وثقافتها للبقاء في عالم لم تكن قد تبلورت فيه الحدود البشرية.

٤- الخرافة:

لما كانت الملاحم الأولية تمثل جماع الأفكار والمشاعر التي عرفها الإنسان الأول في بيئته الوثنية فقد اعتمدت الملحمة على الأساطير والنبوءات القديمة وتصوير عالم الآلهة والعالم السفلى، بل إن الملاحم القديمة تمثل اليوم مصدرا من مصادر معرفتنا بأساطير الأولين.

٥- الصفات الفنية الدقيقة:

مثل البحر سداسي التفعيلة (أي الذي يشتمل البسطر فيه على ست تفعيلات)، وابتداء الملحمة في منتصف الأحداث ثم العودة لاسترجاع ما حدث في الماضي وهي تشبه في هذا المسرحيات اليونانية القديمة (بل معظم المسرحيات). والتشبيه

الطويل المتأنى الممتد سواء منه ما يساعده في تصوير لحظات
الانفعال المختلفة أو ما يقصد لذاته أى للزخرفة والزينة،
والاستطراد، إذ كثيراً ما يوقف المؤلف تيار السرد ليحكى قصة
قصيرة مناسبة، وتتوع النبرة بين السمو (فى الخطب) والواقعية
(فى الحوار) وما إلى ذلك.

(٣)

وقد اختلفت الملاحم الأدبية (أو الثانوية) عن الملاحم الأولى
فى كثير من هذه الصفات سواء فى موضوعها أو فى بنائها
وخصائصها الفنية. وأهم ملحمة من هذا الطراز هى ملحمة
الإنبياء من تأليف الشاعر الرومانى فيرجيل والواضح أن
فيرجيل كان يحاكي هوميروس، وقد نجح فى إسباغ كل الصفات
الخارجية أو الشكلية على ملحمة من طول وضخامة إلخ، ولكن
الوسائل الفنية التى يستخدمها تفصح عن نضج لم يكن ميسراً
لهوميروس فهو رغم استخدامه أنواع التشبيه والاستطرادات
نفسها ونشيدان العون من الآلهة يفصح عن وعيه بأن هذا كله من
مقتضيات الصنعة، ولذلك فهو يلجأ إلى التوازن بين ما يأخذه
من هوميروس وبين ما يضيفه هو من بناء خاص به، وبهذا يقدم
لنا ملحمة تتسم بالانتظام والتطور المنطقى، وتحتفل بأنماط

السلوك المتحضرة والقيم الجديدة التي اكتسبها أبناء وطنه بعد أن تم لهم المقام في روما — بل إن الملحمة نفسها تدور حول المصاعب ومراحل الكفاح التي أدت إلى إنشاء الدولة الرومانية بمفهومها الحديث ولا غرو إذ إن الملحمة كتبت قبل الميلاد بأعوام قليلة (حوالي ١٩ ق.م)، كما يُدخل فيرجيل في الملحمة وعيا جديدا بالماضي — وهذا لم يكن من سمات الملاحم الأولى.

فإذا انتقلنا إلى ملحمة الفارساليا من تأليف الشاعر الروماني لوكان في القرن الأول للميلاد وجدنا أن الصنعة الأدبية تغلب عليها، وهي رغم عدم اكتمالها تدل على الرغبة أيضا في محاكاة الأقدمين في شتى مظاهر الملحمة، ولكن موضوعها يفتقر إلى نبرة السمو والصدق القديمة ويفتقر إلى الضخامة المعهودة في الملاحم الأولية لأن موضوعها محدود فهو الحرب الأهلية بين قيصر وبومبي. كما تتراوح بين فقرات الوصف الممتع وفقرات الحوار والخطب المملة.

وبعد استقرار الأديان السماوية واستقرار كثير من أمم الأرض اختلف موضوع الملحمة الذي كان — كما ذكرنا — مرتبطا بمحاولات الإنسان الدائب لرصد جنوره التاريخية وتأكيده انتماؤه في المكان والزمان، واستطلاع علاقاته المتنوعة بقوى الطبيعة والكون من حوله. وهكذا نجد أنفسنا — في القرن

السادس عشر، (وقد أصبحت كل أمة في أوروبا متميزة بلغتها وشخصيتها) أمام ملاحم من نوع آخر إذ لم يعد الشعراء يرون في الموضوعات القديمة ما يناسب شكل الملحمة، فاتهموا نحو الدين وخرجت لنا ملاحم تمجد علاقة الإنسان بربه أكثر من علاقته بأمتة ووطنه. ومنها ملحمة تحرير بيت المقدس (١٥٧٥) للشاعر الإيطالي تاسو. ولابد أن نلاحظ هنا أن تغيير الموضوع أدى إلى تغييرات في الشكل فتعد الأبطال وتعددت البطولات ودخل في القالب الملحمي لأول مرة عنصر الرومانس أى عنصر الحب والمغامرات والبعد عن الحياة الواقعية ونشدان المثل العليا. واشتملت هذه الملحمة الجديدة على بعض الخرافة أيضا ولكن تاسو يستخدمها استخداما رمزيا بغية توضيح ما يريد من القيم العليا للفروسية أى للشهامة والفداء والاستشهاد في سبيل المبادئ السامية.

وأنشأ سينسرفي انجلترا في القرن نفسه نوعا جديدا من البناء الشعري يشبه هذه الملحمة وإن كان يختلف في الموضوع — ألا وهو قصيدة ملكة الجان. هذه القصيدة فريدة في موضوعها وشكلها. فهي خليط من الملحمة والرومانس ورغم طولها الشديد فإن ما كتبه (حتى ١٥٩٦) ووصلنا منها لا يزيد عن نصف ما كان اعتزمه أى إن الكتب الستة التى وصلتنا هي نصف ما اعتزم من كتب الملحمة الإثنى عشر. وهو يذكر في

خطاب أرسله إلى السير وولتر رالى (الرحالة الشهير) أنه يقف
خطوات هوميروس وفيرجيل وأريوستو وتأسو؛ ولكنه فى
الحقيقة ينتهج منهج الرمز وهو ما لم تفعله ملحمة من قبل، أى
إن كل شخصيات الملحمة وأحداثها ترمز لقيم وفضائل مجردة
تهدف إلى تثقيف الإنسان وإعداد الإنسان الفاضل. وهو يعتمد
فيها على أساطير الملك آرثر ورومانسات الملك شارلمان ولأول
مرة يخرج لنا صورة الحب بمعناه الحديث — صورة تقديس
للعلاقة الرفيعة السامية (وإن لم تكن عنصرية) بين الرجل
والمرأة، وجميع القيم العليا المرتبطة بها.

وإذا كنا لم نذكر الكوميديا الآلهية التى كتبها دانتي بالإيطالية
فى القرن الرابع عشر وسبق بها تاسو، فذلك لأنها تختلف
اختلافا كبيرا جعل النقاد يترددون فى اعتبارها ملحمة، فهى
مكتوبة بضمير المتكلم، وهى تحتفل لأول مرة بوجود ما يسمى
بالفرد التاريخى أى الإنسان الذى يتمتع بوجود مستقل عن
الجماعة أو القبيلة. وهى قصيدة تأمل دينية تعتمد إلى الرمز
والاستعارة التمثيلية ولذلك فهى تنتمى إلى العصر الحديث أكثر
مما تنتمى إلى السياق الذى نورد فيه نماذج الملاحم القديمة.

(٤)

ويكاد النقاد يجمعون على أن ملحمة الفردوس المفقود للشاعر الإنجليزي ميلتون هي آخر ملحمة شهدتها الأدب الأوروبي وفيها يتخذ الشاعر موضوعه من الدين وعلى وجه التحديد سقوط الإنسان أو هبوط آدم وحواء من الجنة نتيجة لغواية إبليس. ويبدو من هذا أنه خالف أهم تقاليد الملحمة الكلاسيكية وهو الكتابة عن الحرب، وهذا صحيح ولكن ميلتون رغم هذا الاختلاف لا يكتب عن الدين بصورة مجردة بل يكتب عن آدم وحواء باعتبارهما نموذجين للبشر الذين كانوا يعيشون في عصره بحيث نرى في هبوطهما هبوطاً للبشر من معاصريه وفي إصغائهما للشيطان وعصيانهما لله إصغاء مواطنيه لإبليس وعصيانهم للباريء! كما إنه كان يرمى إلى أن يجعل أحداث ملحمة أحداثاً زمنية وأزلية في الوقت نفسه، فالشياطين شخوص تفكر وتشعر مثل البشر، وتتخذ المناقشات فيما بينها أنماط المناقشات السياسية بين الناس، وسير أحداث القصة يتبع المنطق البشري الأرضي وهلم جرا.

أما في الشكل فلقد حاول ميلتون أن يتمسك بتقاليد الملحمة الكلاسيكية إلى أبعد حد ممكن، فهو يبدأ في منتصف الأحداث ثم يروي لنا فيما بعد ما حدث قبل البداية، وهو يكتب ملحمة في

اثني عشر كتابا، ويحاكي الخصائص الأدبية لأسلوب
هومبروس وفيرجيل مثل التشبيه المنبسط. وهكذا فربما استطعنا
أن نجعل القارئ يتبين مدى دقة الوصف وسائر هذه الخصائص
إذا اقتبسنا له بعض الأبيات من الكتاب الأول حيث يصف
الشاعر "إيليس":

كانت هامته تعلو على الجميع
وكان في صورته وحركته شامخا متكبرا
كالبرج الأشم. لم تكن طلعتة قد فقدت بعد
بهاءها الأول، فبدا ملاكا أكبر
أناخ عليه الدهر وغام منه فرط السناء وأظلم!
مثل الشمس عند شروقها وهي تشخص من خلال
ضباب الآفاق، عاطلة من أشعتها
أو عندما تطل من وراء القمر ساعة الخسوف المدلهم
جالب الكوارث، فتسكب الظلال على نصف أمم الأرض
وتثير الخوف من التحول والقلق في قلوب الملوك!
ورغم الظلام الذي كان يلف الملك الأكبر
فقد فاق ضياؤه كل من حوله.

كانت الجراح الغائرة من أثر الرعود تغضبن وجهه
وكان الهم يقبع فوق خده الذابل،
مستظلا بحاجبين ينطقان بشجاعة لا تقل
وكبرياء الرزين المتبهر الذي يتحين الثأر!
وكانت في عينيه قسوة تشوبها آيات ندم
وشوق إلى رؤية رفاق جريمته، أو قل أتباعه
(وما أشد اختلافهم عن رأيهم في النعيم)
الذين كتب عليهم الآن أن يتحملوا الآلام إلى أبد الآبدين.
ملايين من الجان النين أخذوا بجريسته
فحرموا الجنة ونبذوا من روائع الخلد لفسوقه وعصيانه!
ما أشد ولاءهم له حتى بعد أن نوى بهاؤهم!
أرأيت إلى نيران السماء
حين تحرق أشجار البلوط في الغابات
أو أشجار الصنوبر على الجبال
وتظل قاماتها المهيبة، رغم عريها وشيب رؤوسها
منتصبة على الربى الجرداء؟

(الأبيات من ٥٩٠ - ٦١٥)

وشهد الأدب الأوروبي محاولات تالية فى القرنين التاسع عشر والعشرين لكتابة الملحمة، ولكن القصائد التى كتبت رغم طولها لا يمكن أن ينطبق عليها وصف ملحمة. وخذ مثلا قصيدة الشاعر الرومانسى الإنجليزى وليم وردزورث التى أطلقت عليها زوجته بعد وفاته عنوان "المقدمة". إنها قصيدة قصصية تماثل فى الطول الملاحم القديمة إذ تزيد على عشرة آلاف بيت وهى مقسمة إلى كتب بلغت فى صورتها الأولى ثلاثة عشر كتابا (وزيد عليها كتاب فى الصورة النهائية) ولكنها تختلف بعد ذلك فى كل شئ عن الملاحم، أولاً لضيق الرقعة التى تجرى فيها الأحداث وقصر الفترة الزمنية التى تمثلها، وثانياً وهو السبب الأهم — لأنها قصيدة ذاتية فى المقام الأول لأنها ترصد تطور تفكير الشاعر ومشاعره بصورة مباشرة وذلك فى انتقاله من الطفولة إلى اليفوع والنضج. والشاعر هنا إذن يقدم لونا جديدا من الفن الشعرى هو الترجمة الذاتية، أو السيرة الذاتية، ويبتعد كثيرا عن الملحمة. والحق أن وردزورث كان يريد كتابة ملحمة من عدة أجزاء (نشر منها فى حياته جزءا واحدا هو الرحلة) وكان يريد لهذه القصيدة التى لم تنشر إلا بعد وفاته أن تكون فاتحة لها واختبارا لقدرته على كتابة الملحمة ولهذا أسمتها زوجته المقدمة — أى مقدمة الملحمة.

وأغلب الظن أن العرب لم يعرفوا الملحمة بشكلها
الأوروبي، وإن كانوا قد عرفوه فهو لم يصل إلينا وما وصلنا
من قصائد طويلة لا يمكن إدراجه في هذا النوع الشعري. وأما
الملحمة الشعبية فتتناولها كتب الأدب الشعبي.

الفصل الثانى :

البلاد أو الموال

(١)

شاعت ترجمة كلمة بالاد باللغات الأوروبية بكلمة موال العربية والفرق بينهما كبير. أما الموال فهو نوع خاص من الشعر الشعبي له تقاليده المعروفة (سواء كان منشأ التسمية هو شعر "الموالي" أو نوع آخر من الشعر دخل الأدب العربي على أيدي الموالى) وتناقشه كتب الأدب الشعبي على اختلافها بالتفصيل، وأما البالاد فهو إن شئت موال غربى أو أوروبى لأنه يشترك مع موالنا العربى فى أنه شعر شعبى وأنه مكتوب باللهجات المحلية وأنه يغلب عليه طابع الحزن. ولكنه يختلف عنه فى نشأته وتقاليده. "فالبالاد" كما يوحى ذلك اللفظ نفسه (المشتق من الفعل المستخدم فى اللغات القديمة بمعنى يرقص — ومنه اشتقت كلمة باليه) فهو شعر قصصى فى المقام الأول وإن لم يكن "البالاد" يمثل قصة بالمعنى الحديث. والمتفق عليه أن المادة الشعبية التى استقت منها الملحمة موضوعاتها هى المادة نفسها التى أنشأت البالاد، بل إن هناك

من يقول بأن الملاحم انتظمت في ثناياها هذه البالادات القديمة
وتمثلتها فما هي ملامح الموال الأوروبي أو البالاد؟
يمكن اجمال الخصائص الشكلية للبالاد الشعبي "الشفاهي"
فيما يلي:—

١- البناء:

لما كان البالاد ابنا لحياة الجماعة وخاصة الاحتفالات
التي تشهدها المجتمعات المحلية على مستوى القرية أو القبيلة
فقد ارتبط البالاد بالموسيقى المبسطة أي التي لا تعتمد على أكثر
من لحنين: لحن للمقطع الأول أو الفقرة الأولى أو المدخل
ولحن للقرار. وهكذا فبعد أن ينشد الشاعر الشعبي المدخل يردد
الحاضرون القرار الذي يتضمن الفكرة العامة. وقد أثر هذا في
البناء الفني فأصبح في العادة يتكون من فقرات تتكون كل وحدة
من أربعة أسطر أو أشطر (إذا اعتبرنا السطر القصير مرادفا
للشطر في البيت العربي) ويلى كل فقرة قرار مماثل في الطول
أو قد يكون المدخل هو نفسه القرار. وأقرب نموذج لبنائه في
العربية المعاصرة بناء الأغاني المكتوبة بالعامية وفيها يسمى
المقطع "كوبليه" أي مقطع من بيتين، ويردد المغنى بعده القرار
وعادة ما يكون القرار جزءا من الفقرة الأولى أو المدخل.

٢ - الخيط القصصى:

يبدأ الببالاد عادة بداية سريعة أى فى منتصف الحدث لأنه يعتمد على معرفة السامعين للموضوع ويقص التفاصيل التى أدت إلى "التعقيد" بسرعة أيضا، أما التعقيد فنحنى به "المشكلة" أو "الأزمة" التى يتناولها الببالاد والتى تظل دون حل لأنها تمثل واقعا لم يتغير ولذلك فقد كان من اليسير على الرواة أن يضيفوا المزيد من التفاصيل إلى القصة الأصلية دون أن يغير ذلك من نهايتها . فإذا كانت القصة تدور حول كفاح بعض الفقراء فى سبيل العيش ومقاومتهم للغنى الظالم (وهذا موضوع مألوف كما سوف نرى) وجدنا فى كل جيل مزيدا من الفقرات المستقاة من حياة المجتمع الجديد (والتي لا تتمشى بطبيعة الحال مع النص القديم) وإذا كان الببالاد يتناول شئ أحدهم والأحزان التى شهدتها القرية نتيجة لهذا الظلم وجدنا مزيدا من التفاصيل فى النصوص التى ألفت بعد ذلك بل ربما وجدنا زيادة فى الحدث — مثل إضافة حوار إلى الحوار الأصلي — مثل الكلام الذى يقوله البطل لحظة الحكم عليه أو لحظة شئقه وما إلى ذلك . والحوار جزء أساسى من أجزاء الببالاد أى إننا نصادف دائما "قال" و"قالوا" و"سمعوا" و"سمع من يقول". ولذلك فقد ذهب أحد النقاد إلى أن الخيط القصصى يقف عندما ما نسميه حاليا بالموقف —

فالبالاد يبني الموقف ثم يشبعه بالتأملات والصور حتى ليصبح أقرب إلى المأساة الصغيرة منه إلى القصة بالمعنى المألوف.

٣ - اللغة:

اللغة كما قلنا هي لغة الشعب، أى لغة الحديث اليومي، وهي غاصة بالأمثال الشعبية وبالصور المألوفة المستقاة من هذه الحياة أيضا. وقد دأب الرواة والمنشدون على إضافة عبارات لازعة أصبحت تجرى مجرى الأمثال. ولذلك فقد تجد نصا من القرن السادس عشر يتضمن إشارات إلى أشياء أو أحداث لم تقع إلا في القرن الثامن عشر. وهذا على أية حال من طبيعة التراث الشفاهي. أما الصور الشعرية فهي قريبة المتناول شائعة يسيرة المأخذ وهي عادة قديمة لا تمثل انفعال المؤلف أو إحساسه الصادق به أو تجربته الجديدة ازاءه، ولذلك لم يحظ البالاد باحترام النقاد قرونا طويلة حتى أتت النهضة في أواخر القرن الثامن عشر (كما سنرى).

أما موضوعات البالاد الشعبى فكانت تشترك مع موضوعات الرومانسة في إطارها الخارجى (والرومانسة نوع من القصص الشعرى القديم الذى يدور حول الحب والحرب والمغامرة والأساطير) وتختلف عنها في مكونات مادتها أو ما يسمى حاليا بمفردات هذه المادة. فإذا كانت الرومانسة التى اشتهرت وذاعت

فى العصور الوسطى تصور معركة انتصر فيها أحد النبلاء على غريم له أو تمجد علاقة حب بين فارس مغوار و"الفتاة" التى يستلهم جمالها فى القتال، وجدت البلاد الذى يعالج الموضوع الأول وقد ركز لا على النصر ولكن على من لاقوا حتفهم نتيجة لهذه الحرب الضروس وبخاصة من يموتون دون أن تكون لهم فى الحرب ناقة ولا جمل. وقد يركز هذا البلاد على لحظة الموت ويورد حواراً بين المحارب وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة وبين أحد أصدقائه ممن يقاتلون فى صفه. وهكذا يتحول النضر الذى تصوره الرومانسة إلى رثاء وبكاء على موت البطل! أما إذا عالج البلاد موضوع الحب فهو لا يتناول العلاقة بين النبلاء وبنات الأشراف ولكنه يتناول العلاقة بين المقاتل الفقير وحبيبته أو زوجته التى تركها فى المنزل، وعادة ما يكتب هذا النوع من البلاد من وجهة نظر الزوجة أو الفتاة التى تفقد حبيبها.

وهكذا فإن موضوعات البلاد يغلب عليها الحزن وتقترب من روح المأساة الشعبية، وحتى حين تصور المغامرات فإنها دائماً تنتصر للمظلومين رغم هزيمتهم فى النهاية — فالبلاد الذى يصور أساطير "روبين هود" اللص الشريف وغيره من الأبطال الصعاليك الذين كانوا يتجولون فى المناطق الشاسعة والغابات فى أواسط أوروبا وشمالها يصور قدرة المحارب الفرد

رغم افتقاره إلى العدة الحربية المتقدمة على التصدى لأعدائه من النبلاء الظالمين، ويمجد تعاونه مع عشيرته والعشائر الأخرى فى مقاومة ظلم الظالمين رغم أنه ينتهى دائماً بموت البطل.

وعندما بزغ فجر النهضة الأوربية وانهار النظام الإقطاعى وتكونت المدن الكبرى وانتشرت الصناعات وازدهرت التجارة تراجع الموال الأوروبى الشعبى إلى الريف، إذ كان أغلب سكانه مازالوا يعانون بل ازدادت معاناتهم فى ظل الرأسمالية التجارية. أما المدن فقد استغل أصحاب المطابع — وكانت الطباعة ما تزال فى أوائل عهدها — قدرة البلاد على الانتشار فاستخدموه فى نشر الأخبار التى تهم المجتمع وذلك بتكليف مؤلفين محترفين بصياغة نصوص جديدة تتناسب الألحان القديمة (حتى يمكن التغنى بها) وطبعها فى صحائف عريضة كانوا يعلقونها فى أماكن التجمعات الشعبية، أى فى ساحات القرى والحانات وما إلى ذلك. وقد برز لأول مرة ما يشبه الصحافة الحديثة عن طريق هذا النوع الشعرى فكان المحررون ينشدون الربح بترويج الأشعار الشعبية التى تشتمل على غرائب الأخبار وعجائب الأحداث بهدف الإثارة ويدسون فى داخلها ما يريدون نشره من أفكار. وكان القرن السادس عشر بحق مرتعاً للخرافات والأساطير التى يتلها بها سكان المدن الذين كانت

صلاتهم قد انقطعت بالريف دون أن تستقر للمدينة تقاليدھا وأعرافها وأنماط حياتها الجديدة.

(٢)

ومع ازدياد الاهتمام باللغات المحلية الأوروبية، ازداد الاهتمام بالبالاد، فأخذ الشعراء والأدباء في جمع النصوص القديمة ومحاولة تطهيرها من الخرافات فوجدوا أن المدينة أدت إلى مولد نوع جديد من هذا اللون الشعري وهو الذى تطور حتى تبلور فى القرن الثامن عشر ويمكن تسميته بالموال الحضري. وهو موال ساخر يهاجم الأوضاع الاجتماعية بقسوة وحدة، ويكيل الضربات للطبقة الجديدة التى حلت محل النبلاء ولكن فى أسلوب ضاحك يزيد من مقاومة البسطاء لهم.

ومع هذا الاهتمام بدأ الشعراء يعترفون بالقيمة الأدبية للبالاد ويحاكونه فنشأ نوع جديد يمكن تسميته بالموال الأدبي. وازدهر هذا الموال فى آخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وشجع على نشأته اعتراف كبار نقاد القرن الثامن عشر وشعرائه بما فى الموال الشعبى من قيمة فنية — مثل الناقد (أديسون) فى أوائل القرن والشاعر (كوبر) فى أواسطه — وفعلا أوسعت المجالات مكانا لنشر هذا اللون الأدبي الجديد فى معظم

بلدان أوروبا ولكن الصفحات المخصصة له لم تكن تفرق بين الأنواع المختلفة فكنت ترى إلى جانب الموال الأدبي نماذج من المواويل الشعبية التي أقبل عليها الناس (خاصة بعد نشر المجموعة التي جمعها الأسقف بيرسى عام ١٧٦٥) ونماذج من الأشعار الغنائية أو القصصية إلخ — وكلها كانت تسمى مواويل — أو بالادات.

وأهم ما يفرق الموال الأدبي عن الموال الشعبي هو مستوى اللغة والصور الشعرية وأهم ما يشتركان فيه هو البحر والقافية والخيطة القصصية. وفي عام ١٧٩٨ نشر الشاعران الإنجليزيان وليم وردزورث وصمويل تايلور كولريدج ديوانا أسمياه مواويل غنائية أو بالأحرى بالادات غنائية فأحدث ضجة في الأوساط الأدبية إذ هاجمه كبار النقاد الكلاسيكيين لاستخدام الشعاعرين لغة الحديث اليومية في كتابة الشعر، وترجع أهمية الكتاب إلى إسباغ الغنائية على البلاد لأن الشعر الغنائي يختلف اختلافا جوهريا كما سنرى عن البلاد وقبل أن ننتقل إلى الشعر الغنائي يستحسن إيراد نماذج متنوعة من بالادات الشعبية والأدبية حتى تتضح الصورة للقارئ.

أما نموذج البلاد القديم فهو موال بعنوان "السير باتريك سبنس" وليس له مؤلف معروف ويعتقد الدارسون أنه يشير إلى

حادثة تاريخية وهي غرق عدد كبير من نبلأ اسكتلنده فى ١٢٨١م فى طريق عودتهم إلى البلاد بينما يعتقد البعض الآخر أنه يصور هزيمة أحد ملوك اسكتلنده فى حربته ضد الإنجليز. وقد كانت هذه الصورة من صور البلاد شائعة قبل اهتمام النقاد وأصحاب المطابع ودور النشر بالبالاد — فهو مرثية وهو يصور الوفاء الذى يتحلى به السير باتريك وإخلاصه للملك وإصراره على الإبحار رغم استحالة ركوب البحر فى هذا الوقت بالذات من السنة. وهو يتضمن إشارة إلى خرافة شائعة آنذاك ومؤداها أن رؤية هلال الشهر الجديد بعد رؤية القمر فى المحاق قبله ليلة أو ليلتين نذير سوء لا محالة. وأرجو أن يلاحظ القارئ اعتماد البالاد على الحوار والحديث المباشر وهبوط مستوى اللغة بصفة عامة (ولذلك كان لابد من ترجمته إلى العامية) وافتقارها إلى الصور الشعرية بالمعنى الحديث فالتشبيه فيه قصير سريع، وليس به أية استعارات مطولة أو معقدة، وليس به أى جنوح للخيال. وهو يعتمد على الخيط السردى البسيط والموسيقى الغلابة (ولذلك أيضا كان لابد من مراعاة ذلك فى الترجمة — وإن كنت ضحية بالقافية فى سبيل دقة المعنى). والأصل يتكون من رباعيات — كما فى الترجمة — ولكن البيت الأول والبيت الثالث من كل رباعية يتكونان من

أربع تفعيلات قصيرة بينما يتكون البيت الثانى والرابع من
ثلاث تفعيلات فحسب:

عرش الملك فى (دمفارلم)
والكاس فى ايده بلون الدم
منين أجيب بحار شاطر
يخرج بمركبتى للبحر؟
فارس عجوز قام أتكلم
وكان على يمينه قاعد
قال له ما فيش بحار مغوار
زى العظيم (السير باتريك)
كتب الملك أمر عمومى
ومضاه بإيده أمام الكل
وراح مع المرسال (السير)
وكان بيتمشى ع الرمل
لما قرا (السير) أول سطر
الضحك جلجل فى ودانه
لما قرا (السير) تانى سطر

الدمعة فرت من عينه
مين اللى بس عمل فيه
العملة دى؟ دى لعبة شر!
معقولة أنزل جوه البحر
فى الوقت ده م السنوية؟
يا الله قوام بينا ياجدعان
قبل الشروق نازلين البحر
نستنى أحسن ياقبطان
أنا خايف النوة الجاية
أمبارح أنا ساعة المغرب
شفت الهلال فى السما غارب
وفى حضنه زى هلال عدمان
دليل على اللى حيجرالنا
يا وقعتك ياسكتلندا
دى وقعة الكبرا قوية
غرقوا وبرانيطهم عايمة
يا رعبهم جوه الميه

ويا طول ما يستتوا الستات
ماسكين مراوح فى ايديهم
ولا شافوا أبدا (سير باتريك)
ولا وصلت المركب ليهم
ويا طول ما يستتى الستات
والمشط فى الشعر مذهب
يستتوا رجعة اجوازهم
ولا عمرهم تانى شافوهم
غرقوا فى سكة (آبردور)
والعمق قول كام ألف دراع
السير وحواليه النبلاء
وكلهم راقدين فى القاع

الفصل الثالث:

الشعر الغنائي

(١)

يندرج فى هذا النوع الألبى معظم تراث الشعر العربى بل معظم تراث الإنسانية. وكان فى نشأته مقترنا بالغناء سواء كان ذلك على أنغام القيثارة أيام اليونان أو على أنغام العود والدف أيام العرب أو على أنغام الآلات المصرية المتنوعة. وكان فى نشأته — كما ذكرنا — مرتبطا بالشعر القصصى أيضا ولكنه انفصل عنه واستقل لاستقلال أهدافه فعرفه المصريون القدماء — إذ عرفوا مدائح الملوك ومراثى الموتى وابتهالات المعابد — كما عرف العرب القدماء هذه الأنواع جميعا وأضافوا إليها العديد من الأنواع المعروفة وعلى أية حال فقد انفصل الجانب الأكبر من الشعر عن الموسيقى وأصبح يؤلف لينشد أو يكتب ليقرأ.

وأهم ما يميز الشعر الغنائى عن الشعر القصصى أو الشعر الدرامى هو أنه يعبر مباشرة عن مشاعر المتحدث وأفكاره أى إنه تعبير ذاتى — وذلك رغم أنه يحول التجربة الذاتية إلى تجربة فنية (أى موضوعية) باستخدام لغة الفن أو لغة الشعر وهى لغة الإيقاع والتصوير والتركيب — كما سبق أن ذكرنا —

ولكننا على أية حال نلمح ضمير المتكلم بارزا فى القصيدة الغنائية ونحس أنها موجهة إلى مستمع ما أو إلى قارئ ما. ومهما يكن الموضوع الذى تتناوله القصيدة (أو ما يسميه العرب أغراض القصيدة) فإن الشاعر يفترض وجود جمهور ويفترض استجابته للقصيدة. ولم تنقطع الصلة المباشرة بين الشاعر والجمهور وتتحول إلى صلة مناجاة وهمس إلا بعد انتشار الطباعة وحلول الكلمة المكتوبة محل الكلمة المسموعة. وقد ازدهرت هذه الصلة الهامسة أو المهموسة - إن صح هذا التعبير - حتى كادت أن تكون الصلة الوحيدة مع حلول الرومانسية الأوروبية فى القرن التاسع عشر ورومانسية العالم العربى ثم الشعر الحديث فى القرن العشرين.

وربما كانت أقدم أنواع الشعر الغنائى هى التى عرفها المصريون القدماء فى الألف الثالث قبل الميلاد وتدل نصوص الأهرام على أن المصريين قد عرفوا المديح والرثاء والغزل والأنشيد الدينية من تسابيح وابتهالات وأغاني الرعاة والصيادين وما إلى ذلك. أما فى اليونان فكان منشأ هذا الشعر دينيا - تماما مثل منشأ الدراما والأنشيد التى تضمنتها الملاحم فيما بعد (كما سبق أن ذكرنا) وكان يؤلف فى البداية فى الاحتفالات الدينية الموسمية. أما العرب فقد أبدعوا حقا فى شتى ألوان الشعر الغنائى وسادت أشعارهم العالم القديم قرونا طويلة

حتى انتقل تأثيرها إلى أوروبا عن طريق الأندلس. وعندما ولدت اللغات الأوروبية الحديثة في عصر النهضة كان لهذا التراث الشرقي تأثيره الملحوظ في الأشكال التي اتخذها الشعر الغنائي في أوروبا.

ولكن ما يعنينا هنا هو الملامح الخاصة بالشعر الغنائي قديما وحديثا وبخاصة لأنه فن العربية الأول. فأما ملامحه في الشعر العالمي فيمكن إيجاز أهمها فيما يلي: —

١ — قصر القصيدة:

تتميز القصيدة الغنائية في الأدب الأوروبي عن القصيدة القصصية أيا كان نوعها بأنها قصيرة بل ربما لم تزد عن بضعة أبيات وربما لم تستغرق قراءتها دقائق بل ثوان معدودة! ولذلك ذهب بعض النقاد إلى الربط بينها وبين الفنون المكانية (أي الفنون التشكيلية) التي لا تتطلب زمنا طويلا في تذوقها أو بالأحرى لا تعتمد على عنصر التابع الزمني فنحن نتذوق اللوحة كلها في لحظات توحى بالثبات الزمني بينما نتذوق الموسيقى في لحظات متتابعة.

٢ — وحدة الانطباع:

تدور القصيدة الغنائية الأوروبية عادة حول فكرة أو صورة واحدة — أو ما يسمى في الموسيقى بـ "ثيمة" واحدة أو

لحن أساسى واحد. ولا تكاد تتفرع هذه الفكرة أو الصورة إلى أفكار أو صور أخرى وإنما يركز الشاعر عليها فى تفاصيلها أو ما يتصل بها بحيث يكون الانطباع النهائى موحداً.

٣ - الاعتماد على الصورة:

رغم غلبة الموسيقى على القصيدة الغنائية فإن وسيلتها التعبيرية الأولى هى الصورة والصورة الشعرية هى التعبير الحديث الذى يستخدم لشتى أنواع التصوير الفنى من تشبيه واستعارة وما إلى ذلك من تصوير حسى ذى دلالات هاشية أى يستخدم كلمات توحى بمعان أخرى إلى جانب معانيها الأصلية.

٤ - الاتكاء على اللحظة الواحدة:

أى انتفاء عنصر الزمن الممتد الذى تتميز به القصيدة القصصية فالقصيدة الغنائية لا تعتمد على تتابع الأحداث أو تتابع الصور والأفكار بل تبرز لحظة واحدة تتركز فيها معانى التجربة وتصبح لحظة ذات دلالة.

٥ - الذاتية:

كما سبق أن ذكرنا، لا يتحدث الشاعر هنا عن الآخرين بل عن تجربة ذاتية فموضوعه هو مشاعره وقد أدت هذه الذاتية إلى التطرف فى جانب التعبير على حساب التوصيل، إذ اهتم بعض الشعراء الرومانسيين بالصدق فى إخراج (أى التعبير

عن) مشاعرهم حتى ولم يفهمها(أى حتى ولو لم تصل إلى) القارئ أو السامع. فمعظم أشعار وليم بليك فيما يسمى بكتب النبوءات مستغلقة على الفهم حتى الآن لأنها تصور تجاربه الدينية الذاتية (أى الصوفية) مستعينة برموز تستعصى على المتابعة.

٦ - التركيب:

يعتمد الشاعر فى القصيدة الغنائية على بناء التراكيب الموحية بمعان فنية ولواستعصت على التحليل المنطقى وينبع هذا من الاتكاء على الصورة كما سبق أن ذكرنا.

ولابد هنا من نماذج لهذه القصيدة الغنائية فى أبسط صورها وأقصرها - ولتكن من كتاب مواويل غنائية "أو" بالاداءات غنائية" الذى سبقت الإشارة إليه فى الفصل السابق فهى أقصر ما يمكن تقديمه والتعليق عليه. والقصيدتان التاليتان من تأليف الشاعر وليم ورنزورث - وقد كتبهما وهو فى رحلة إلى ألمانيا يرثى فتاة خيالية حار النقاد فى تحديد شخصيتها (رغم أنه يسميها لوسى).

أما القصيدة الأولى فتمثل كل هذه الخصائص، وقد حاولت فى الترجمة (وبخاصة فى الفقرة الثانية) أن أحاكى الوزن والقافية الأصلية دون أن أضحي بأى جانب من جوانب الصورة

أو المعنى. فالبيتان الأول والثالث من تلك الفقرة أطول من
البيتين الثاني والرابع ويشترك كل زوج منهما في قافية واحدة
— وهذا هو ما يسمى ببحر البالاد (وهو لسهولة ويسره يقابل
الرجز بالعربية وإن كنت أمزجه بالكامل هنا):

عاشت بعيدا حيث لا تخطو قدم

عند الينابيع بأعلى النهر

عذراء لكن ما تغنى حسنها

ولا هواها عاشق من بشر

هي كالبنفسج عند صخر معشب

يخفى عن العين بهاء

هي فتنة هي مثل نجم ثاقب

يبدو وحيدا في سماه

عاشت بمعزلها ولم يعرف

إلا القليل متى قضت

لكنها في قبرها ياويلنا

واحر قلبي إذ مضت!

ولا داعى إلى الاسترسال فى التعليق والشرح فالقصيدة رثاء
مباشر وهى تدور حول صورة العزلة وانطواء الحسن — وهى
الصورة التى اتخذها الشاعر أساسا لراثئه. فالفتاة فى خياله
زهرة من الزهور البرية التى لا تراها العين رغم جمالها أو نجم
ثاقب يسطع عند الغروب أو الشروق فلا يلتفت إليه أحد (وربما
كان كوكب الزهرة) وهى تعيش مجهولة وتموت مجهولة لا
يدرى بموتها إلا الشاعر فتصدر عنه هذه القصيدة القصيرة،
وهى كما نرى تركز على مشاعر ذاتية فى لحظة واحدة تخرج
لنا انطبعا موحدا من خلال صورة أساسية. أما القصيدة التالية
فربما كانت أقدر على توضيح ما نعينه بعنصر التركيب:

ختم النعاس على روحى وغيبها

ومحا مخاوف البشر

فبدت لعينى فتاة ليس تلمسها

يد السنين والقدر

فالآن قد سكنت والقوة اندثرت

ومضى زمان السمع والبصر

وغدت تدور ببطن الأرض دورتها

كالصخر والأحجار والشجر

الصورة هنا مختلفة إذ إن الموت الذى يسلب الفتاة الحركة يهبها فى الحقيقة حركة من نوع آخر ألا وهى الحركة اللاإرادية إذ إنها رغم فقدانها القوة والسمع والبصر أصبحت تدور مع الأرض فى دورتها اليومية دون أن يكون لها يد فى ذلك. وأما التركيب فنقصد به أن الشاعر يبنى عددا من الصور المتداخلة يبدوها بمفارقة النوم والصحو فهو يتبين أنه كان غائبا عن الوعي حين تصور أن الفتاة لا يمكن أن تمسها يد السنين التى نعرفها على الأرض أى إنه لم يكن يتصور (جمالها أو لحبه لها) أنها فانية مثل البشر وأن مصيرها إلى الموت ولهذا فلم تكن لديه مخاوف. وهو حين يصف هذه المخاوف بأنها مخاوف البشر أو البشرية فإنما يعنى أنها الخوف من الفناء — وهو إن لم يكن يخاف الفناء لأنه لم يكن يتصوره أو يعمل له حسابا! أما وقد صحا فقد أصبح يذكره ويخشاه — وهى تيمة جديدة تخرج من باطنها تيمة أخرى وهى صورة الموت التى ذكرناها أى صورة الامتزاج بالأرض والدوران معها رغم فقدان الحركة والقوة. إنها صورة تربط الإنسان فى النهاية بالصخور والأحجار والأشجار — تلك الكائنات التى لا حول لها ولا طول رغم أنها تتحرك يوميا وتدور مع الأرض فى دورتها اليومية! فهل أصبح الشاعر يخاف هذا الامتزاج أم أن المفارقة تقف عند حد التضاد بين حركة الأحياء وحركة الأموات؟ إن إثارة هذا

التساؤل من خلال صورة الصحو (صنو الحياة) والنوم (صنو الممات) هو الذى يجعلنا نصف الصورة بأنها مركبة، أى بأنها مجموعة من المشاعر المتداخلة وقد بنى بعضها فوق بعض.

(٢)

أما فى الأدب العربى فالواضح أننا لن نستطيع أن نوجز ملامح القصيدة بمثل هذا التبسيط ولن نستطيع أن نلخص فى سطور ما أفرد له الدارسون مئات الكتب. ولكن لابد من توضيح الفارق بين القصيدة العربية الغنائية التقليدية وبين ما يسمى بالشعر الحديث أو ما يسمى خطأ بالشعر المرسل أو حتى الشعر الحر. ويكفى أن نذكر أن القصيدة العربية التقليدية تتبع أوزاناً محدودة أى إيقاعات كمية أى مجموعة محسوبة من الأصوات تتكون من ضربات معدودة (أى تركيبات من حروف ساكنة وأخرى متحركة) — بحيث نرى كل مجموعة من هذه الضربات وقد شكلت فيما بينها وحدة إيقاعية تسمى بالتفعيلة، وبحيث يتكون كل بيت من عدد من هذه التفعيلات لا يتعداه، ويتكرر نفس العدد فى كل بيت. كما تتميز القصيدة العربية بوحدة القافية (والقافية هى مجموعة حروف فى آخر البيت تنتهى بحرف محدد يسمى الروى تنسب إليه القصيدة — فيقال ميمية المتبنى

أو رائية أبى تمام وهلم جرا). وقد تمسك العرب بهذا الشكل وحافظوا عليه عبر القرون وهو ليس شكلاً جامداً كما يُظنُّ بل إنه يهيىء تنويعات كثيرة فى الأنغام والإيقاعات أولاً بسبب تعدد البحور— فهناك قرابة ستة عشر بحراً (أى تكويناً إيقاعياً ينتظم عدداً من التفعيلات قد تختلف فيما بينها) وثانياً بسبب ما يسمح به من الخروج على شكل التفعيلة الأصلية وهو ما يسمى بالزحاف.

ويشترك الشعر فى شتى اللغات مع الشعر العربى فى هذه الخاصية الفريدة وهى الوزن والقافية . ولكنه يختلف فى بعض اللغات وخاصة فى اللغات الأوروبية الحديثة فى النمط الإيقاعى الذى يتفاوت فى بعض أنواع الشعر بين بيت وبيت، إذ قد ينتظم البيت أربع تفعيلات ويليه بيت من ثلاث — كما فى البالاد — وفى نظام القافية إذ تتغير بالتناوب بين الأبيات وهلم جرا. ولكن الشعر الأوروبى الحديث لا يقوم على الموسيقى الكمية (أى القائمة على عدد الحروف الساكنة والمتحركة) ولكن على الموسيقى النبرية. والنبر هو الحدة فى نطق الصوت الذى يحدد نوع الضربة الصوتية أو المقاطع. وهناك أنواع من الشعر الأوروبى لا تهتم بالقافية على الإطلاق مثل ما يسمى بالنظم الخالى أى الخالى من القافية — وهو ما يترجم إلى العربية بالشعر المرسل. وقد اضطر الشعراء إلى اللجوء إلى هذا النظم

فى الملاحم والمسرحيات الشعرية بسبب صعوبة الحفاظ على قافية واحدة على مدى آلاف الأبيات.

وقد شهدت القصيدة العربية محاولات عديدة للتجديد فى شكلها فى شتى البلاد التى فتحها العرب وخاصة فى الأندلس فنشأت أشكال جديدة مثل الموشح والدوبيت ولكن هذا لم ينل من ثبات شكل القصيدة القديمة التى تفاوتت حظوظها من الجودة والقبول أو الانحطاط والرفض حتى عصر الإحياء أو البعث. وهو عصر البارودى فشوقى وحافظ، والذى بدأ منذ أواخر القرن التاسع عشر. أما السمات التى حافظت عليها عبر القرون فهى وحدة البيت (وهى تقابل باللغات الأوروبية وحدة الكوبليه أى البيت الذى يتكون من سطرين باعتبار أن كل سطر يمثل شطرا أو نصف بيت — كما سبق أن ذكرنا) فلم يكن العرب يحبون أن يكون معنى البيت ناقصا أو معتمدا على ما يسبقه أو ما يليه. ولهذا جاء كل بيت قائما برأسه باعتباره مستقلا فى البناء النحوى وفى المعنى. وثانيها: هو تعدد أغراضها وتنوع "معانيها" بحيث تنقل السامع من فكرة إلى فكرة أو من صورة إلى صورة قد تكون أو لا تكون متصلة بها وثالثها: هو وحدة الروى والقافية ورابعا: هو وحدة البحر أى الإيقاع وعدم تفاوت طول الأبيات.

ولم يكن المحك في الحكم على القصيدة أن تكون ذات وحدة شعورية أو قائمة على تجربة نفسية أيا كانت هذه التجربة ولكن أن تتسم بإحكام البناء اللغوي وأن تكون معانيها ذات قيمة أي جديرة بأن يحفظها الناس ويرددوها ولذلك انشغل النقاد العرب بقضية اللفظ والمعنى، وكان أحد التعريفات للشعر هو الكلام الموزون المقفى الذى يدل على معنى — أى على معنى قيم. وأما المدارس النقدية فى الأدب العربى على اختلافها فتكاد تجمع على بعض الأسس التى عادة ما نقرنها بالكلاسيكية فى الأدب الأوروبى وهى باختصار أنه لكل مقام مقال (والذى يوازى مبدأ اللياقة فى النقد الأوروبى أو "ديكوروم") بمعنى أن تتفق الصياغة مع مقتضى حال السامعين فلا تستخدم المستويات اللغوية الرفيعة فى مخاطبة جمهور من العامة ولا تستخدم العامة فى مخاطبة المثقفين، وأن من حق المعنى الشريف اللفظ الشريف (كما يقول بشر بن المعتمر). وثانيها: أن تتسم بما وجدته الشعراء فى شعر سابقينهم من حيل وتراكيب بلاغية اختص بها الشعر دون النثر (ثم انتقلت فيما بعد إلى النثر) مثل الاستعارة والتشبيه والكناية وأنواع المحسنات اللفظية والبديعية من جناس وطباق و تواز وتقابل وسائر ألوان الزخرفة اللفظية. وثالثها أن تحافظ القصيدة على الشكل الموروث إرضاء للتقاليد الفنية والعرف الفنى فتتعدد أغراضها وتشتمل على الحكم

والمعاني التي تجرى مجرى الأمثال وأن تبتعد عن التفاصيل الواقعية الدقيقة التي قد تختلف من عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان (وهو ما يسمى في النقد الكلاسيكي بالتعميم والتجريد).

ولكن الشعراء لم يكونوا يتبعون هذه المبادئ دائما أو يلتزمون بأراء النقاد فالشاعر العربي الأصيل كان يخرج عن التقاليد ويخرج لنا تجربته النفسية في القصيدة نونما حرج، وكان من أثر ذلك أن تفاوت شكل القصيدة العربية، وبرزت لنا صور مختلفة وإن كانت جميعا تتبع الأساس الأول وهو الالتزام بالبحر الواحد والقافية الواحدة وتحترم وحدة البيت.

أما سبب الخلط في أذهان الكثيرين بين المبدعين والمقلدين فهو المنهج الشكلي الذي اتبعه النقد العربي على مر العصور إذ كان يعتبر الشعر من فنون القول وحسب ويطبق عليه ما يطبق على النثر (كالخطب والأحاديث والرسائل) من قواعد نقدية انحصرت كما سبق أن ذكرنا في قضية اللفظ والمعنى ولا داعي للإفاضة في هذا الموضوع فقد تولته معظم كتب النقد العربي الحديث، وباختصار فإن المنهج الشكلي لم يدع مجالا على الإطلاق لأي منهج نقدي آخر يمكن أن يبرز العلاقة بين المبدع وإبداعه أو بين القصيدة والمتذوق، وكانت الضحية

الأولى هي المنهج النفسى الذى كان يمكن أن يلقى بالضوء على عملية "التحويل" التى ذكرناها فى الفصل الأول — أى تحويل المادة النفسية المستقاة من التجربة الشعورية إلى عمل فنى بطبيعتها ذاتى وموضوعى معاً، أى ينبع من الذات أولاً قبل أن يتحول بالصور والإيقاع والتركيب إلى عمل موضوعى هو القصيدة.

وكانت ثورة أصحاب الديوان (العقاد والمازنى وشكرى) فى أوائل هذا القرن على أصحاب مدرسة "الإحياء" (أو النهضة أو البعث) بزعماء شوقى، أى المدرسة التى أرادت إحياء التراث العربى بإحياء التقاليد المتوارثة للقصيدة العربية. كانت هذه الثورة فى جوهرها ثورة رومانسية أكثر منها ثورة حديثة. ولم تستطع أن تضيف إلى الشعر العربى نماذج جديدة تغير من مفهومنا للشعر أو تعيننا على تعديل بعض ما توارثناه عن شكل القصيدة فجاءت أشعارهم — رغم اهتمامها الشديد بالتجربة الذاتية — تقليدية فى مبناها إذ تعتمد على وحدة البيت، وعلى انتظام الوزن ووحدة القافية.

حتى إذا وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها وجدنا بعض المؤثرات الجديدة فى الشعر الغنائى العربى وأهمها الشعر الحديث الذى كان قد نشأ وازدهر فى إنجلترا وأمريكا ومدرسة

النقد الحديث التي أشاعت بعض المبادئ الجديدة المناقضة للرومانسية في إنجلترا في أوائل القرن، ثم تلاها بعض الأساتذة في أمريكا بتحليل الأعمال الأدبية القديمة في ضوء هذه المبادئ ومن أهمها ما يسمى بالتصويرية أي الاتكاء على العلاقة بين الرسم والشعر (وهو مذهب كلاسيكي قديم) بحيث تكون الصورة الحسية هي جوهر القصيدة وبحيث تختفى ذاتية الشاعر أو شخصيته تماماً في عملية التحويل الفني أي تحويل المادة النفسية إلى مادة فنية موضوعية. ومن مبادئها أيضاً التخصيص بدلاً من التعميم، والتجسيد بدلاً من التجريد وقد سبق القول في هذا جميعاً في الفصل الأول.

(٣)

أما الشعر الحديث الذي يسمى أحياناً بالشعر المرسل وأحياناً بالشعر الحر ونسميه اليوم شعر التفعيلة فهو يتبع حقاً هذه المبادئ ويضيف إليها قدراً من التجديد في الوزن والقافية، ولذلك لابد من إلقاء الضوء عليه. ولقد سبق الحديث عن التكوين الإيقاعي المنتظم للقصيدة العربية ولا أريد في كتاب مبسط كهذا أن أدخل القارئ في تفاصيل البحور والقافية إذ إن لهذه كتباً خاصة تتولاها بالشرح والتحليل، ولكن لا بأس من شرح ما نعنيه بوحدة التفعيلة في الشعر الحديث.

قلنا إن الشعر العربى يعتمد فى نظمه على الإيقاع الكمى أى على عدد من "الضربات" تتكون كل "ضربة" منها من حروف متحركة وأخرى ساكنة (والسكون يعنى التسكين أو المد) ويسمى العروضيون هذه الضربات بالأسباب والأوتاد والفواصل. وسوف نوضحها بالأمثلة التالية. خذ أداة النفى "لم". إنها تتكون من حرفين الأول متحرك (ولا يهم إذا كان مفتوحا أو مكسورا أو مضموما) والثانى ساكن. وهو وحدة بسيطة أو ما اسميناه "ضربة" وقس على هذا أية كلمة تتكون من حرفين الأول متحرك والثانى ساكن أو ممدود: لم — لن — فى — يا — عن — من — إن — إلخ فإذا جاءت كلمة أخرى تتكون من ثلاثة حروف الحرفان الأولان متحركان والثالث ساكن كانت هذه ضربة مختلفة — أضف همزة الاستفهام إلى أداة النفى: (الم) — أو إلى بعض الكلمات التى أوردناها يخرج لك المثال الذى نبغيه — أعن — أفى — ألن — أمن وهكذا. ويكفى هذا القدر لتوضيح ما نريد. فإذا أتيت بمجموعة متنوعة من هذه الضربات (وقد أوردت هنا نموذجين فحسب) تكونت لديك وحدة الإيقاع فى النظم العربى. مثلا يمكن أن تجد من التفعيلات الشائعة ما يستخدم هاتين الضربتين فحسب فى نمط محدد — ضربتين من النوع الأول تليهما ضربة من النوع الثانى. ومثل التفعيلة هو (إن لم يكن) فالكلمتان الأوليان تنتميان إلى الضربة الأولى

والكلمة الثالثة تنتمى إلى الضربة الثانية. أو خذ تفعيلة أخرى تضع الضربة الثانية بين ضربتين من النوع الأول — هكذا (لم يكن فى) وهلم جرا.

التفعيلة إذن هى الوحدة الأولى أو اللبنة الإيقاعية التى يبنى منها النظم العربى. وهى أنواع كثيرة. ويعتمد البحر فى الشعر العربى — والبحر هو الإيقاع المحدد للبيت الواحد من الشعر — على ثلاثة أمور أولها نوع التفعيلة إذ قد تتكون من ثلاث ضربات من أنواع مختلفة كما رأينا فى المثال السابق وقد تتكون من ضربتين فقط من النوع الأول (يا من) أو من النوع الثانى (لم يكن) أو منهما معا (أتانى) وهلم جرا. وثانيهما عدد التفعيلات فى البيت الواحد (أو فى الشطر — والشطر هو النصف) إذ قد يتكون البيت من ست تفعيلات وقد يتكون من أربع. وثالثها التشكيلات من هذه التفعيلات فى البيت الواحد. إذ قد يتكون الشطر من أربع تفعيلات، الأولى طويلة (يرمز لها بـ ط) والثانية قصيرة (ق) ثم تتكرر هاتان التفعيلتان معا فيكون شكل الشطر هكذا (ط + ق) + (ط + ق) أى إن الوحدة هنا تطول فتتظم تفعيلتين بدلا من واحدة بل إن الشطر الواحد قد يمثل وحدة إيقاعية كاملة إذا كان يتكون من ثلاث تفعيلات الأولى طويلة والثانية قصيرة والثالثة مثل الأولى — هكذا (ط + ق + ط) فى كل سطر.

وسنورد نماذج لتوضيح الفرق في موسيقى الشطر أو البيت نتيجة لهذه الأمور الثلاثة. انظر أولاً إلى البيت التالي وردده بصوت عالٍ لتبين تأثير قصر التفعيلة:

ياتجمى ياتجمى الأوحى يافرحى ياعمرى الأسعد

هنا التفعيلة قصيرة وتتكون من ضربتين اثنتين وهي تتكرر أربع مرات في كل شطر (ثمانية في البيت كله) وتحس بأن الإيقاع به شيء من السرعة. فإذا أخذنا بيتاً آخر يتكون من تفعيلة أطول (تتكون من ثلاث ضربات في العادة) وجدنا الفرق واضحاً رغم أن التفعيلة لا تتكرر أكثر من ثلاث مرات في كل شطر:

أيها الفلك على وشك الرحيل قف تمهل إني لى فيك خليل

وانظر ثانياً إلى التأثير الذي يحدثه عدد التفعيلات في موسيقى البيت. في البيت التالي يتكون كل شطر من ثلاث تفعيلات طويلة من النوع نفسه أى من البحر السابق:

ياربى ما لأزهارك تنوى قبلما تشهد أنوار الحياة

أما في البيت التالي الذى ينتمى إلى البحر نفسه أى يستخدم النمط الإيقاعى نفسه أى التفعيلة نفسها فإنه يتكون من تفعيلتين فقط من كل شطر (أربع تفعيلات في البيت كله):

فى الأماسى التقينا وعلى النسم مشينا

وهذا ما يسميه العروضيون "مجزوءا" — وتأثير حذف
تفعيلتين من البيت واضح.

ثم انظر ثالثا إلى نوع الإيقاع فى الأبيات التى تعتمد على
تكرار التفعيلة الواحدة أو ما يسمى حاليا بالبحر الصافية. لقد
رأينا هذا فى المثال الأول (يا نجمى يانجمى الأوحى) حيث يعتمد
البحر على أقصر تفعيلة ممكنة، ورأيناه فى المثال الثانى (أيها
الفلك) حيث نجد التفعيلة أطول بكثير. ولننظر إلى مثال ثالث
(من بحر آخر).

جن على جن وإن كانوا بشر كأنهم خيطوا عليها بالإبر

أو خذ مثالا من بحر رابع:

سنون تعاد ودهر يعيد لعمرى ما فى الليالى جديد

أو من بحر خامس:

رقد السحاب على الجبال ولم يزل متثاقلا متكاسلا وسنانا

ثم قارن هذه الموسيقى بموسيقى الأبيات التى تتنوع فيها
وحدة الإيقاع بحيث تتكون من تفعيلتين مختلفتين عن هذه جميعا
بل وتختلفان فيما بينهما — فالأولى قصيرة والثانية طويلة وهما
تشكلان "الوحدة" التى تتكرر أربع مرات فى البيت أى مرتين

فى كل شطر حسب ما رمزنا ب (ق + ط) + (ق + ط) فى كل شطر:

تداركتما عبسا وذبيان بعد ما تفاتوا ودقوا بيتهم عطر منشم
أو خذ بيتا من بحر آخر يتبع نفس القاعدة ولكنه يستخدم
تفعيلات مختلفة — فالوحدة فيه تتكون أيضا من تفعيلتين الأولى
طويلة والثانية قصيرة هكذا (ط + ق) + (ط + ق):

ما فى المقام لذى عقل وذى أدب من راحة فدع الأوطان واغترب
ثم انظر إلى التركيب التالى (ما اسميناه بالتشكيل) — أى
التركيب الذى رمزنا له بالمعادلة ط + ق + ط فى كل شطر.
بحيث يكون كل شطر وحدة إيقاعية مستقلة تتكون من تفعيلية
طويلة تليها تفعيلية أقصر منها ثم تأتى التفعيلية الأولى. وبحيث
يتكون البيت كله من وحدتين موسيقيتين فقط:

همت الفلك واحتواها الماء وحداها بمن ثقل الرجاء
ومن نفس البحر:

اخرج الروض أطيب الثمرات هات ما شئت من قريضك هات
زهرات تنيه بالغصن زهوا وغصون تنيه بالزهرات
وقد يعمد الشاعر إلى وصل الشطرين بحيث تحس بأن
الموسيقى متصلة فى البيت كله:

وسهيل كوجنة الحب فى اللون وقلب المحب فى الخفقان .

مستبد كأنه القارس المعلم يبدو معارض الفرسان

وهكذا نرى أن الشعر العربى يتمتع بحرية كبيرة فى الإيقاع
— أى فى الأوزان والبحور إلى جانب ما يهيئ له الزحاف (أى
التعديل فى شكل التفعيلة باسكان حرف متحرك أو حذفه أو
تحريك حرف ساكن أو حذفه) من حرية فى الموسيقى بحيث
يستطيع الشاعر أن يطوع موسيقاه لمقتضيات الإيقاع النفسى
لتجربته. فالموسيقى ليست قوالب جامدة. وليس أدل على ذلك
من الزيادة أو النقصان فى الضربات فى بعض التفعيلات وهو
ما لجأ إليه كثير من المجددين على مدى تاريخ الشعر العربى
الطويل. ولا شك أن الثراء الذى تحفل به أنغام النظم العربى
يتيح للشاعر المقتدر أن يبدع أشعاره فى إيقاعات متفاوتة لا
أعتقد أن الشعر الأوروبى يتحلى بها. فماذا فعل الشعراء
المحدثون؟

كانت أول مشكلة ولا شك هى القافية لأن الحفاظ على قافية
واحدة على مدى أبيات كثيرة يستلزم جهدا مضنيا وإماما كبيرا
بالمعجم العربى أى يتطلب ذخيرة من الألفاظ قد لا تتوافر
للشاعر فى هذا العصر ثم هى إذا توافرت فقد تشتمل على

الغريب والحوشى مما لا يحسن استخدامه فى شعر موجه إلى جمهور أبناء القرن العشرين.

ولذلك فقد دعا الشعراء المحدثون إلى عدم الالتزام بقافية واحدة فى القصيدة وتوزيعها خاصة فى الأشكال الجديدة من الشعر العربى وبخاصة فى المسرحية (وقد فعل هذا شوقى فى مسرحياته) أما المشكلة الثانية فقد رأى المحدثون أن الشكل التقليدى رغم ثراء موسيقاه يوحى بالانتظام الشديد ومن ثم فقد قالوا إنه يحبس أو يقيد جميع التجارب النفسية للشاعر أيا كان شكلها فى نمط واحد من الأبيات المتساوية فى الطول والإيقاع أى يفرض عليها نسقا ونهجا مسبقا يمكن أن يؤدى إلى طمس بعض المشاعر أو أن يحول دون تصويرها تصويرا دقيقا. ولذلك فقد لجأوا إلى التفعيلة الواحدة باعتبارها الإيقاع الذى يمكن تكراره بحرية أى دون التقيد بعدد معين فى كل بيت مع التوسع فى الزحاف وفى حرية استخدام أجزاء من التفعيلات بدلا من التفعيلة الكاملة وقد نجح الموهوبون من الشعراء فى استخدام هذا اللون الجديد وأثبتوا قدرتهم على إبداع شعر تقليدى وشعر حديث بالجودة نفسها فبرزت أسماء بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد الفيتورى وجبلى عبد الرحمن وغيرهم من الرواد واستقبلهم العالم العربى استقبالا حافلا وعلى مدى سنوات

طويلة بدا أن الشعر العربى قد ولد ميلاد جديدا لم يشهد مثله منذ أن توفى حافظ وشوقى (١٩٣٢) — وفعلًا ازداد عدد الشعراء وتتوع إنتاجهم من الشعر الغنائى (حسب تعريفنا له فى البداية) وانضم إليهم فى السبعينيات عشرات على مدى العالم العربى ممن ينشرون فى الصحف ويتلقف القراء دواوينهم وينتظرونها بلهفة ولا داعى بالطبع لذكر أسمائهم.

ولكن لابد من تحذير قارئ هذا الكتاب من أن اليسر الذى يتسم به الشعر الحديث خادع فى الحقيقة. فالشعر الحديث موزون وإن تحرر من تقسيمات الأوزان الثابتة القديمة. ولذلك لابد من إيراد بعض الأمثلة ولتكن جميعا من ديوان الراحل صلاح عبد الصبور. فى ديوانه الأول "الناس فى بلادى" تطالعنا بعض القصائد ذات الموسيقى المتنوعة أى التى لا تلتزم بوحدة التفعيلة وتقدم ما يوجى بالموسيقى المنتظمة مثل قصائد (عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤) و (سوناتا) و (الرحلة) و (الوافد الجديد) و (الإله الصغير) و (سرداب) — ولنضرب لها مثلا من قصيدة الوافد الجديد:

وأنا جاهد لغوب	أتهادى إلى الأبد
نحو قصر من الرمال	وقلاع من الزبد

فى كل شطر تفعلتان مختلفتان بحيث تتكون الوحدة
الإيقاعية منهما وتكرر فى كل بيت. ولكن معظم القصائد فى هذا
الديوان تعتمد وحدة التفعيلة ولناخذ قصيدة شوق زهران وقد
كانت محببة إلى نفس الشاعر رحمه الله (إذ أعجب بها الدكتور
لويس عوض عندما نشرت أول مرة):

وثوى فى جبهة الأرض الضياء

ومشى الحزن إلى الأكواخ تتين له ألف نراع

كل دهليز نراع

من أذان الظهر حتى الليل يا الله!

كل هذى المحن الصماء فى نصف نهار

مذ تدلى رأس زهران الوديع

الواضح أن عدد التفعيلات يتفاوت من بيت إلى بيت كما
يلى:

٣ — ٥ — ٢ — ٣ — ٤ — ٣ — ولكن الشاعر لا يلتزم بهذه
"الحرية" فى سائر القصيدة فنجده عندما تقتضى التجربة الشعرية
يحافظ تقريبا على نفس العدد:

ذات يوم

مر زهران بظهر السوق يوما

ورأى النار التى تحرق حقلا
ورأى النار التى تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياة
ورأى النيران تجتاح الحياة
مد زهران إلى الأنجم كفا
ودعا يسأل لطفا

ربما سورة حقد فى الدماء
ربما استعدى على النار السماء

فكل بيت يتكون من ثلاث تفعيلات فيما عدا الأول الذى
يتكون من تفعيلة واحدة والثامن الذى يتكون من تفعيلتين
والواضح أن القافية تختلف هنا اختلافاً كبيراً عما اعتدناه فى
الشعر العربى التقليدى ولا تكاد تحتاج إلى تعليق.

(٤)

نجح المحدثون فى إبداع شعر غنائى حديث من عدة
أنواع، وأهم نوع هو القصيدة التركيبية أى التى تقوم على "تعدد
الأصوات" أو ما يسمى "البوليفونية" فى الموسيقى ولنشرح هذا
الكلام: قلنا إن الشاعر فى القصيدة الغنائية يركز على لحظة

واحدة تتجمع فيها انفعالات التجربة النفسية التي عاناها، وكان الشعراء في الماضي يميلون إلى تجريد هذه اللحظة وتنقيتها حتى لتصبح حزنا خالصا أو فرحا خالصا أو قلقا أو أملا أو شكوى إلخ. وكان الشاعر في القصيدة التقليدية يعرف ما يريد أن يقوله وينحصر جهده بعد ذلك في عمليات الصياغة اللغوية والبناء الفني — فهو حين يكتب قصيدة يبكي فيها عزيزا فقدّه فهو يبكيه وحسب وهو حين يذكر الماضي ليتحسر عليه فهو يتحسر عليه وحسب وهذا ما نعنيه بالصوت الواحد. أما في الشعر الحديث الذي بدأ في أوروبا في القرن العشرين فقد أدخل الشعراء في الشعر الغنائي أصواتا أخرى نتيجة لإدراكهم أن التجربة البشرية معقدة وأن ما يسمى بالعاطفة يتضمن عدة عواطف في الوقت نفسه ولذلك فبدلا من التنقية قدموا لنا عدة عواطف تتناقض فيما بينها لما يدف في ثناياها من مشاعر متباينة. أي إن هم الشاعر أصبح ينصب على التجربة بكل ما في غضوناتها من أحاسيس بدلا من تجريد إحساس واحد للتعبير عنه.

ورغم الصورة التقليدية الخادعة في الشعر العربي الكلاسيكي من ابتداء بالنسيب ثم تدرج إلى الموضوع الأساسي أو التفرع منه فإن العاطفة فيها صافية فالمدائح النبوية التي أبدعها شوقي مدائح خالصة وأشعار حافظ إبراهيم الوطنية

أشعار وطنية خالصة، وكذلك كانت خمريات أبي نواس وزهديات أبي العتاهية إلخ وكذلك كانت أشعار الأوروبيين على مدى تاريخ الشعر الغنائى وليس فقط فى القرن التاسع عشر (نقول هذا لأن ثورة المحدثين كانت موجهة أساساً ضد شعراء ذلك القرن) . وحتى عندما يصور شوقى فى مسرحياته مشاعر الشخصيات فى المواقف الدرامية (أى التى تتبع من الصراع وتصيب فيه) فإنه يصفىها وينقىها جرياً على عادته فى الشعر الغنائى. فعندما تخاطب كليوباترا الحية التى تموت بسمها فهى تتخذ صورة الملكة الفخورة المعتدة بنفسها ولا تراودها أية مشاعر سوى الكبرياء. فهى لا تتردد ولا ترى فى الموت رهبة ولا تخشاه. إن شوقى يصورها تصويراً أسطورياً يقترب بها من أبطال الملاحم ويبتعد بها عن أبطال المأساة (أو من يسمون بالأبطال التراجيديين). فالبطل الملحمى بطل خالص نصفه بالأسطورية لأنه يمثل فكرة ما ويرمز لمثل أعلى أما البطل المأسوى (أو التراجيدى) فهو إنسان كامل تدف بين جوانحه مخاوف البشر ويخطئ مثل البشر ويخاف الموت مثل البشر! ولكن كليوباترا لا تخامرها أية مشاعر من هذا النوع: إنها تريد أن تموت مثلاً ماتت الزباء صائحة "بيدى لا بيد عمرو" — ولذلك فإن شوقى يهتم فى تصوير لحظة انتحارها بمعنى هذه اللحظة لكل إنسان بدلاً من استكشاف معناها للشخصية نفسها.

إننا لا نشهد تجربة شعورية مركبة (انظر الباب الأول) ولكننا نشهد تجريدا لمعنى واحد من معانى التجربة الشعورية التى لم يتمثلها شوقى. والأرجح أنه كان يريد لحديث كليوباترا أن يشتمل على الحكم التى يرددها الناس من بعده (وقد يشفى العضال من العضال) أكثر من أن يكون تصويرا وتجسيدا لأخطر لحظة فى حياة ملكة — لحظة موتها. ولذلك فإن المشاعر التى يصورها حديث كليوباترا ومطلعه:

هلمى الآن منقذتى هلمى وأهلا بالخلص وقد سعى لى

مشاعر متجانسة — وهى تتبع جميعا من صوت واحد لا من عدة أصوات (قد تختلف فيما بينها وقد تتصارع).

وكذلك نرى مجنون ليلى فى مسرحية شوقى فهو محب خالص يتطلع إلى المستقبل أو يذكر الماضى أو يصف الطبيعة أو يتغزل، وقد انفردت بكل عاطفة قصيدة صغيرة ينتظمها بناء المسرحية الكبير. أى إن تجربة المجنون فى المسرحية قد تحولت إلى عاطفة مبسطة أو عدة عواطف مبسطة مما يرتبط عادة بتجربة الحب — سواء منها الغيرة أو القلق أو الشوق أو الوحشة إلخ.

ومن قبل شوقى كان البارودى واضحا وضوح النهار فى تفرد الصوت، وحديبا على الأبيات التى تجرى مجرى الأمثال:

(ومن كانت العلياء همة نفسه/ فكل الذى يلقاه فيها محبب)
وذلك فى قصيدته الشهيرة التى مطلعها:

سواى بتحنان الأغاريد يطرب وغيرى بالذات يلهو ويلعب

وكذلك كان حافظ متفرد الصوت حين يخاطب الإنجليز:

حولوا النيل واحجبوا الضوء عنا واطمسوا النجم واحرمونا النسيما
وقس على هذا غيرهم من الشعراء المجيدين فى تلك الفترة
وحتى مولد الشعر الحديث.

والواقع ان تفرد الصوت من الملامح الكلاسيكية فى
الأدب العالمى ويبدو أن الشعراء المحدثين فى أوروبا ابتداء من
الحركة الرمزية فى فرنسا فى القرن التاسع عشر وانتهاء
بشعراء الحرب العالمية الأولى - وهم الذين ثاروا على
تجريدات الرومانسية وتعميماتها وتهويماتها وأرادوا للشعر
صلابة التجربة الحسية - قد غمطوا الرومانسية حقها عامدين
أو غير عامدين إذ إن شعر التجربة وتعدد الأصوات قد ولد حقا
وصدقا على أيدي الرومانسيين. ولنضرب الآن المثل على تعدد
الأصوات وتأثيره فى القصيدة العربية الحديثة من ديوان صلاح
عبد الصبور:

أغنية للقاهرة

لِقَاكَ يَا مَدِينَتِي حَجِي وَمَبْكَايَا

لِقَاكَ يَا مَدِينَتِي أَسَايَا

وَحِينَ رَأَيْتَ مِنْ خِلَالِ ظِلْمَةِ الْمَطَارِ

نُورَكَ يَا مَدِينَتِي عَرَفْتُ أَنَّي غَلَلْتُ

إِلَى الشُّوَارِعِ الْمَسْفَلَةِ

إِلَى الْمِيَادِينِ الَّتِي تَمُوتُ فِي وَقْدَتِهَا

خَضِرَةٌ أَيَّامِي ..

وَأَنْ مَا قَدَرْتُ لِي يَا جَرَحِي النَّامِي

لِقَاكَ كُلَّمَا اغْتَرَبْتُ عَنْكَ

بِرُوحِي الظَّامِي

١٠

وَأَنْ يَكُونَ مَا وَهَبْتُ أَوْ قَدَرْتُ لِلْفُؤَادِ مِنْ عَذَابِ

يَنْبُوعِ الْهَامِي

وَأَنْ أَذُوبَ آخِرَ الزَّمَانِ فِيكَ

وَأَنْ يَضُمَ النِّيلُ وَالْجَزَائِرُ الَّتِي تَشَقُّهُ

وَالزَّيْتُ وَالْأَوْشَابُ وَالْحَجَرُ

١٥

عِظَامِي الْمَفْتَتَةِ

عَلَى نَرِي الْأَحْيَاءِ وَالسَّكَاكِ

حين يلم شملها تابوتى المنحوت من جميز مصر

لقاك يا مدينتى يخلع قلبى ضاغطا ثقيلًا

٢٠

كأنه الشهوة و الرهبة والجوع .

لقاك يا مدينتى ينفضى

لقاك يامدينتى دموع

. أهواك يا مدينتى الهوى الذى يشرق بالبكاء

إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناه

٢٥

أهواك يا مدينتى الهوى الذى يسامح

لأن صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين —

إن أراد يصارح

أهواك يا مدينتى —

أهواك رغم أننى أنكرت فى رحابك

٣٠

وأن طيرى الأليف طار عنى

وأننى أعود، لا مأوى، ولا ملتجأ

أعود كى أشرد فى أبوابك

أعود كى أشرب من عذابك ...

التجربة هنا هي: عودة الشاعر إلى مدينته "بعد شهر من التجوال" كما يقول لنا وهو يستخدم في البداية لفظ لقاء ليوحي باللقاء بين محب وحببته ولكننا سرعان ما ندرك أنه لقاء عاصف (كما يقولون) فقلبه مفعم بعدة عواطف معا ينتظمها خيط "مواجهة" مدينته. والمواجهة تجري في إطار هيكل استعارى كبير هو ما أسميناه في الفصل الأول بالرؤية الاستعارية أو الرؤية الفنية. وتتفرع منه خيوط أفكار وصور (وهي ما أسميناها بالثيمات) تتضافر وتتقابل وتتضاد على مدى القصيدة حتى تكتمل التجربة وتكتمل معها القصيدة التي تقوم على التركيب والمفارقة كما سنرى.

يبدأ الشاعر بصورة جسورة وهي ثيمة الحج. فالاستعارة الأولى تجعل من لقاء الشاعر بالمدينة لقاء مع أرض مقدسة يحس فيها بانتمائه الروحي. أى إن الحج هنا رحلة إلى المصدر أو المنبع الروحي أيا كان المكان (فأينما تولوا فثم وجه الله). والمبكى كلمة توحى بمن يسلم نفسه لله لحظات فيذكر ضعفه وينهار باكيا — أى إنه ليس بالضرورة حائط المبكى ولكنه أى مكان يحس فيه الإنسان ذلك الإحساس ولكننا ما نكاد نتلقى هذه الاستعارة وقبل أن يطورها الشاعر تدخل ثيمة أخرى هي ثيمة الأسى، والأسى هنا إحساس رقيق يوازي ما يسمى في اللغات الأجنبية "بالحزن الشاعرى" لأنه يتضمن في هذه القصيدة خيطا

قدريا فى صورة الأغلال التى لا فكاك منها والتى يقبل عليها الشاعر راضيا. فهو يقدم على الفور صورة مفارقة فنية تطور هذه الثيمة إذ تتحول ظلمة المطار فى عين ذهنه إلى وهج باهر ووقدة ظهيرة تحيل الأخضر يابسا، وفى الوقت نفسه تتحول الهاجرة الحارقة إلى ينبوع للروح (ينبوع الهامى) ينهل منه الشاعر ليروى لهبته (روحى الظامى) — فهذه المفارقة أى هذا التناقض بين الصورتين هو الذى يولد ما يسمى فى الشعر الحديث بالتوتر الفنى — والشاعر يقبل هذين العنصرين من عناصر التجربة أى صورة النار وصورة الماء معا لأنهما يمثلان قدره (ما قدر لى) — (قدرت للفؤاد).

ولكن الشاعر لا يتوقف عند مفارقة الأخضر واليابس، إذ ما يكاد يفرغ من صورة الينبوع — البيت ١٢ — حتى يدفع إلينا بصورة أخرى تطورها بمفارقة أخرى. فالأبيات من ١٣ — ١٩ — تقدم لنا صورة موت يفضى إلى حياة، يستعين فيها الشاعر بأسطورة إيزيس وأوزوريس، فبعد أن تقطعت (تفتتت) أوصاله وبعثرت جمعتها إيزيس (حين يلم شملها تابوتى) بعد رحلة طويلة فى النيل. واستخدام الأسطورة شائع فى الألب العالمى ويعتبر من الطرائق الفنية المألوفة باعتباره لونا من الاستعارة. ولكن هذه الاستعارة ليست مقصورة على الموت والحياة فهى توحى بالتوحيد بين الإنسان ووطنه وذوبانه فيه (وأن أذوب آخر

الزمان فيك) كما تجعل من القاهرة رمزا لكل مصر. وهذه الأسطورة الاستعارية هي الثيمة الثالثة التي تتفرع من الثيمتين الأوليين.

ومن البيت ٢٠ حتى ٢٣ يصور الشاعر مشاعر لا يدري كنهها هو نفسه ولا يجد لها إلا ما يسميه النقاد بالفورة الانطباعية أى تقليم عدد من الانطباعات السريعة اللاهثة المتلاحقة التي ما تلبث أن تهدأ أو تتمد - فنحن نواجه فجأة لحظة خوف غريب - لحظة رعب لا يفهمها الشاعر نفسه فيحاول أن يجد لها تفسيراً فى تشبيه غريب لا يعدو أن يكون تعقيدا لأنه ليس أقل غموضا منها (كأنه الشهوة والرغبة والجوع) - واستخدام المجردات هنا استخدام رومانسى ولكنه فى نطاق التشبيه يحدث تأثيره لأنه يمثل محاولة من الشاعر لإبراك كنه هذا الإحساس الغامض. وسريعا ما تهدأ الثورة وتتحول إلى دموع!

ولكننا منذ البيت ٢٤ وحتى نهاية القصيدة ندخل مرحلة جديدة - أولها صورة المحب الذى فاض به الحب حتى جعله يغفر كل شئ بل ولا يلجأ إلى لغة الألفاظ على الإطلاق. إى إن الدموع فى آخر الجزء الثالث من القصيدة تتحول هنا إلى دموع انفعال باطنى فالصوت يحتبس والحلق يشرق بالبكاء دون أن

يبكى. وتكرار كلمة "أهواك" هنا تأكيد لهذا الحب غير المفهوم
فالشاعر لا يعرف سر هذا "الهوى" لأنه يرى فى الواقع صورا
تتناقض معه وكان ينبغي أن تلغيه - ولذلك تقدم لنا الأبيات
الأخيرة لمساة واقعية من حياة الشاعر وما فعلته المدينة به
ومع انتهائها تكون المفارقة الأخيرة قد اكتملت - وهى مفارقة
الحب الذى لا مبرر له وهو الحب الذى يوحى الشاعر بأنه
الحب الصادق، كأنه حب الأم أو الأب، ولا شك أن صورة
الوطن مرتبطة بهذا الحب الفطرى الذى لا يمكن فهمه أو
تبريره.

القصيدة لا تقدم إذن صورة واحدة للمدينة أو للشاعر التى
تنتاب من عاد إليها بل عدة صور وكلها تقوم على التناقض
ويؤدى بعضها إلى بعض داخل نسق شعورى موحد حتى أننا لا
نستطيع أن نحذف منها أى جزء دون أن تختل التجربة. وهذه
القيمات المتعددة هى التى تكون ألحان القصيدة التى تتفارق
فتتناغم ومن ثم تمثل ما أسميناه بتعدد الأصوات. وتمثل القصيدة
أيضا ما انتهت إليه الاستعارة على أيدى الشعراء المحدثين إذ لم
تعد صورة يستعان بها على الإيضاح أو تستخدم للزخرفة ولكنها
أصبحت جزءا لا يتجزأ من التجربة الشعرية التى تمثل أساس
التجربة الشعرية.

ويتضح من هذه القصيدة أيضا ما انتهى إليه الشعر الحديث من الإصرار على وحدة القصيدة بدلا من وحدة البيت — فالأبيات هنا متداخلة مترابطة من ناحية المبنى والمعنى. أما القافية فهي غير موجودة بالمعنى التقليدي ولكن لها وجودا من نوع آخر لأنه يعتمد على الوظيفة الجديدة التي تقوم بها فى الشعر الحديث. فالقافية تربط البيتين الأولين اللذين يضمنان الثيمتين السائدتين فى الجزء الأول من القصيدة — وبعد ذلك لا يستخدم الشاعر أية قافية ليؤكد الوحدة اللغوية فى الجملة التالية الممتدة من البيت الثالث حتى البيت السابع. إذ إن القافية كان يمكن أن توقف القارئ دون مبرر عند آخر البيت أى فى منتصف العبارة ولا شك أنه يستعين على هذا أيضا ببحر يسير أقرب ما يكون إلى الحديث العادى (غير الموزون) أو النثر حتى يصرف انتباه القارئ إلى الصورة الشعرية. ولكنه يعود إلى القافية فى الأبيات ٧ — ٨ — ١٠ — ١٢ لتوحيد صورة المفارقة فى أن يكون اللقاء هاجرة وينبوع ارتواء ومصدر إلهام فى الوقت نفسه — هلم وجرا.

ولابد قبل أن نختتم هذا الفصل أن نقول إن الشعر الحديث ليس ولا يمكن أن يكون بديلا عن الشعر العمودى — وتعدد الأصوات ليس بديلا عن الصوت الواحد. إذ إن صدق التجربة النفسية الذى يضمن صدق التجربة الفنية ممكن فى أى شكل

يختاره الشاعر والشكل يصنعه الشاعر ويختص به مثل
الأسلوب. فهو ابن للتجربة الفنية، وإذا كان الشكل الجديد يتيح
للشاعر مزيداً من الحرية في تصوير تجربته النفسية وإخراجها
فإنه قد جمد على أيدي كثير من الأدباء والمقلدين الذين يستقون
تراثهم وتقاليدهم الفنية من الشعر الحديث لا من تراث العربية
الحافل. وهذا يفسر قلة عدد الممتازين من الشعراء العرب اليوم
فإذا افترضنا أن ثمة مائة ممن يجيدون كتابة الشعر الحديث في
مصر فلن نجد من بينهم عشرين يتميزون ويبرزون بأصالتهم
وصدقهم الفني — وهو عدد جد قليل في بلد تتكلم العربية
وتكتبها وتدرس بها وتقرأ — ويزيد عدد سكانها على الأربعين
مليوناً. وينطبق المنطق نفسه على من يكتبون الشعر التقليدي.
فالشاعر إنسان موهوب حباه الله طاقة فذة على الاستجابة
للتجربة والأحاسيس البشرية وموهبة نادرة على استخدام اللغة
لبلورة هذه التجربة وتلك الأحاسيس فإذا لم يتوافر له في صباه
إتقان اللغة التي يكتب بها واكتمال عدته الفنية لم يستطع أن
يخرج لنا شعراً أصيلاً واقتصر على التقليد والمحاكاة وكم من
حساس موهوب قعد به ضعف آله عن الترقى في درج الشعر
الحقيقي.

الباب الثالث

المنشور

الفصل الأول

القصة القصيرة

(١)

عندما تذكر القصة ينصرف الذهن إلى القصة القصيرة باعتبارها النوع الأكثر شيوعا في بلادنا إذ توسع الصحف والمجلات أبوابها لها، وهي قصيرة حقا ومن ثم تتيح للقارئ أن يقرأها بل ويستمتع بها في وقت يختلسه من مشاغل الحياة من حوله. ولكن القصة القصيرة ليست في الحقيقة سوى فن أدبي حديث لم يعرفه أجدادنا الأولون رغم أنهم عرفوا صورا كثيرة من الفن القصصي كان أقدمها — كما رأينا — هو الملحمة — وكان مع الملحمة فنون كثيرة من الشعر القصصي اندثر معظمها ولم يبق إلا البالاد الذي سبق الحديث عنه — وربما قليل من الرومانسات التي تولاها الأدباء في عصر النهضة وانكبوا عليها تشنيبا وتهذيبا حتى فقدت معظم خصائصها الأولى. وربما كان للعرب فن من الشعر القصصي لم يصل إلينا — ولكن عنصر السرد الذي تشتمل عليه بعض القصائد القديمة مثل المعلقة يدل على ذلك وإن لم يرجحه.

ولنبداً فى البداية فنسأل ما المقصود بلفظ قصة؟ المعنى الاشتقاقى واضح فهو من قص الأثر أى تتبع المسار ومن ثم رصد الأحداث. ولا شك أن العرب قد عرفوا نوعاً ما من القصص التى تناقلها الرواة — وربما تضمنت الخرافات والأساطير حتى إذا أتى الإسلام كانت الكلمة قد اكتسبت معناها المألوف واستخدمها القرآن فى المعنى الأول (قالت لأخته قصيه) والمعنى الثانى (ولما جاءه وقص عليه القصص) معاً. ولكننا سنعرض للون من القصص لا يكتب شعراً بل يكتب نثراً فمتى ولد هذا الفن؟ ربما كان المنشأ مرتبطاً بالمعنى القديم فى كل اللغات والذى ينحصر فى رواية الأحداث التى وقعت — أى إنه ارتبط بالأخبار والسير. (والكلمة بعد فى اللغات الأوروبية مرتبطة بالتاريخ وتعود فى أصلها إلى الكلمة التى تعنى التاريخ باليونانية). ولكننا نناقش هنا أدبياً لا يتناول التاريخ ولكن يقدم أحداثاً متخيلة — أحداثاً لم تقع مطلقاً وإن كان من الممكن أو من المحتمل أن تقع — فمتى بدأ هذا الفن النثرى؟

قبل أن نحاول الإجابة على هذا السؤال، لا بد أن نكمل ما سبق أن قلناه من خصائص ذات أهمية بالغة على بدايتها أولها: أن القصة فن أدبى منشور، وثانيها: أنه يتناول أحداثاً لم تقع، وثالثها: أنها تتضمن أو تقوم على السرد أى متابعة عدد من الأحداث.

أما متى ولد هذا الفن النثرى فالواضح أنه لم يولد مرة واحدة ولكن سبقته صور متعددة تشترك في هذه الخصائص الثلاث - فالحكاية الشعبية صورة من الصور الأولى، والأسطورة صورة أخرى، وقس على هذا النوارد والملح والطرف - وخاصة المختلفة منها - والأمثال (أى الحكايات الرمزية التى ربما انتشرت فلم يبق منها الا العبرة أو المثل) وحكايات الطير والحيوان وهلم جرا. فالإنسان ينزع بطبعه إلى القص، وهو يحاول إسباغ معنى على الأحداث اليومية أو يحاول أن يمتطقها أو يجد بينها رابطا يجعل منها سلسلة متصلة الحلقات. كما يحاول أن يجعل من حياته قصة أو عدة قصص، ويحاول أن يربط بين هذه القصص وبين المشاعر والأفكار التى يستخلصها من حياته، فإذا وجد الأديب ذو الخيال الخصب استطاع أن يبدع أحداثا مشابهة أو مناقضة للأحداث التى تمر به أو التى سمع بها بحيث ترضى لدى السامع (أو القارئ) فيما بعد) هذه الرغبة فى إدراك المعنى وبحيث تشبع نهمه إلى رؤية الأحداث التى تجسد مشاعره وأفكاره.

وقبل أن نمضى لا بد من تلخيص العنصرين اللذين عرضتهما فى الفقرة الأخيرة وهما (رابعا) : منطق التسلسل للأحداث والربط بينها و(خامسا): إسباغ المعنى على الأحداث أو النزوع إلى إستخلاص معنى منها.

ولكن الفن القصصى المنشور لم يكن ليبدأ الا مع بداية فن
النثر الأدبى الذى اقتصر فى البداية على كتابة الأخبار والسير،
وكتابة الرسائل وكتابة الخطب. أى إنه كان مرتبطا بالواقع
والتاريخ. ولذلك خاف الكثيرون من الأدباء من اللجوء إلى
الخيال خشية أن يشك الناس فى صدق رواياتهم للأخبار، وكانوا
إذا أرادوا كتابة قصة خيالية زعموا أنها قد وقعت حتى لا
يرفض الناس روايتهم فيصبحوا سندا غير معتمد. ولهذا كثر ما
يسمى بالكذب وكثرت الروايات الكاذبة أو ما أسماه الدكتور طه
حسين أيضا بالنحل — أى الروايات المنحولة وهى التى ألفت
فيما بعد ثم نسبت إلى قائلين لم يقولوها أو فاعلين لم يفعلوها
وربما كانت البداية الحقيقية هى المقامة — مقامات الحريري
وبديع الزمان — إذ إنها حققت لأول مرة فى النثر العربى شرط
الخيال الذى يقبله القارئ باعتبار خيالا (أو ما يسميه
كولردج "الامتناع الإرادى عن التكذيب" أى أن تمتنع طائعا
مختارا عن تكذيب ما تسمع).

ولكن القصص الشعبى فى العالم العربى قد ازدهر دونما
ضابط أو رابط، واتخذ صوراً مختلفة وأثر فى العصور
الوسطى فى الفن القصصى فى أوروبا فازدهرت الحكايات
الشعبية وإن لم يحفظ لنا التاريخ منها الكثير (لأنها مكتوبة أو
مؤلفة نثرا والنثر لا يمكث فى الذاكرة مثل الشعر). والأرجح أن

قصص ألف ليلة وليلة العربية التي ذاعت لدينا في القرن العاشر الميلادي لم تتخذ صورتها الحالية حتى عصر النهضة ومن هنا جاء تأثيرها الكبير في الفن القصصى في أوروبا الذي اتخذ في بدايته صورة الحكاية البسيطة. ولكن مع انتشار الطباعة والقراءة والكتابة بدأت القصة المنثورة تأخذ مكانها إلى جانب القصة الشعرية بل بدأت تحل محلها وبدأ الشعر القصصى يتراجع. وبدأ الشعراء يركزون على الشعر الغنائى والشعر الدرامى.

أما القصة القصيرة بصورتها الحديثة فلم تولد إلا مع الصحافة التي ازدهرت في القرن التاسع عشر وخصوصاً على أيدي (إدجار ألان بو) الأمريكى الذى عمل ناقدًا صحفياً وكاتباً طول حياته. وتعريفه للقصة القصيرة مشهور ولا بأس من تلخيصه وشرحه قبل أن نمضى إلى سائر ملامح القصة القصيرة فأول ما يقوله (بو) (وكان ذلك فى معرض نقده للقصص التي كتبها هوثورن بعنوان حكايات تروى للمرة الثانية) هو أن القصة ينبغي أن تكون قصيرة حقاً أى ألا تستغرق أكثر من ساعتين فى قراءتها (من نصف ساعة إلى ساعة أو ساعتين) - ولكن هذا التحديد الزمنى قديم والتحديد الحديث (الذى يذهب إليه معظم النقاد) هو أن يتراوح طولها بين خمس صفحات وثلاثين صفحة - فإذا قصرت عن خمس صفحات صارت "أقصوصة" - وهو نوع أدبى ذاع فى بلادنا

مثلما ذاع فى العالم مع الصحافة والإذاعة — وإذا زادت عن ثلاثين صارت رواية قصيرة. ولكن هذا التحديد أيضا غير دقيق وكثيرا ما تطول القصة عن ثلاثين صفحة وتحفظ بكل الخصائص المهمة للقصة القصيرة. فما هذه الخصائص؟

إن أهمها على الإطلاق فى رأى (بو) وحدة الإنطباع أو وحدة التأثير أى أن يكون لها تأثير واحد مهما تنوعت عناصر المادة التى تتناولها أى: إنها تقترب فى هذا من الشعر الغنائى الحديث إذ إن القصيدة الواحدة تقدم إنطباعا عاما واحدا مهما تعددت أصواتها وذلك للسبب نفسه وهو أن القصة القصيرة — كما يبين (بو) فى تعريفه — تعالج موقفا واحد لفرد واحد أى لشخصية واحدة — والشاعر يمكن أن يكون هذه الشخصية أو أن يبنى القصيدة على الشخصية التى يتحدث بلسانها. وتركز القصة القصيرة مثل القصيدة الغنائية على لحظة زمنية واحدة رغم كل السرد الذى تتضمنه وتلك هى لحظة التتوير أى اللحظة التى يكتمل فيها معنى القصة. ولكن القصة تختلف عن القصيدة اختلافا جوهريا وهى أنها عادة ما تقوم على ما جرى العرف على تسميته بالحدث الواحد أى الفعل الواحد — والفرق بين الحدث والحادثة هو الذى يميز القصة القصيرة عن الحكاية — فكيف ذلك؟

الحدث أو الفعل فى القصة القصيرة فعل إنسانى وإرادى
مثلما هو الشأن فى الدراما أما الحادثة فيمكن أن تكون فعلا لا
إراديا أو من صنع المصادفة أو الأقدار— أى إنه إذا صدم سائق
سيارة بسيارته رجلا عن طريق الخطأ كانت هذه حادثة أما إذا
تعمد أن يصدمه سواء صدمه فى الحقيقة بعد ذلك أو لا كان ذلك
حدثا أو فعلا. ولكن لماذا نضع هذا التفريق (رغم أن المعنى
الاشتقاقى للكلمتين فى العربية لا يوحى به)؟ السبب هو أن
الإرادة تستخدم فى القصة القصيرة وسيلة للكشف عن جانب من
جوانب الشخصية بل إن الحدث هو الوسيلة الأولى للقصة. وقبل
أن نمضى فى توضيح ذلك يجل بنا إيجاز الملامح التى
حددناها فى سياق هذه المناقشة وإضافتها إلى الملامح الخمسة
السابقة، وهى سادسا: القصر، و سابعا: وحدة الانطباع، وثامنا:
وحدة الفاعل الفرد ووحدة الموقف واللحظة — تاسعا: قيامها
على الفعل أى الحدث، وعاشرا: الكشف عن جانب من جوانب
الشخصية فى لحظة التنوير.

أما كون الحدث الوسيلة الأولى للقصة فمعناه أن كل قصة
ينبغى أن تشتمل على موقف إنسانى يتطور نتيجة لفعل إرادى
— وقد يتكون الفعل من حركة مادية أى عمل ملموس وقد
يتكون من حركة نفسية أى اعتزام وقصد يتطور حتى يصل إلى
لحظة التنوير. وأما الموقف الإنسانى أو تعريف الموقف فى الفن

عموما فهو تواجد عدة قوى مادية أو معنوية تتجاذب وتتصارع — ويكون حل هذا التجاذب أو الصراع رهنا بالفعل الإرادى. ولذلك نجد أن أشد القصص تماسكا أى أشدها إحكاما من ناحية البناء هى تلك التى تتحرك فيها الأحداث أو الوقائع تبعا لقوى الإنسان لأن هذه القوى هى التى تربط بين أجزائها وتهبها فى النهاية معنى موحدا — أى وحدة الانطباع التى تحدثنا عنها.

(٢)

والواقع أن هذا التحديد لملاحم القصة القصيرة قاصر فهو لا ينطبق إلا على النوع الأدبى الذى نشأ فى القرن التاسع عشر فى أوروبا وأمريكا ولم يعرفه العرب. والقصة القصيرة الحديثة تنوعت أشكالها حتى أصبح من الصعب رصد شكل ثابت لها. فإذا كانت الملاحم السابقة تنتمى إلى الشكل الكلاسيكى المنضبط الذى يقترب كثيرا من الدراما ويمكن أن نطبق عليه ما نطبق على المسرح الكلاسيكى من وحدات إلخ — (أو ما يسمى بالقواعد الأرسطية — نسبة إلى أرسطو) فإن ثمة أنواعا أخرى من القصص القصيرة التى تتمتع بمستوى فنى رفيع وتحتوى على نظرات نفسية ثاقبة تثرى الوعى وتمتع الحس الجمالى دون أن تصدق عليها كل هذه الملاحظات.

هناك مثلاً ما يسمى بالقصة الصورة — أو الأسكتش. وفيها ينحصر هم الكاتب في تصوير لقطة من لقطات الحياة لاستشفاف معنى باطن قد تمر به العين ولا تراه، وتتكى هذه القصة على الوصف والتحليل وتبلغ ذروتها حين يكتمل إظهار المعنى الذى يرمى إليه الكاتب، كما ترواح بين وجهات النظر بحيث تظهر لنا الواقع من عدة زوايا تتقابل أو تتضاد ولكنها تلتقى فى النهاية عند لحظة التتوير — بل إن هذه اللحظة نفسها قد تكون مجرد إشارة وقد يوحي بها الكاتب دون أن يفصح عنها بحيث تبدو لنا النهاية مفتوحة أى إن القصة تبدو لنا دون نهاية.

وهناك أيضاً ما يسمى بقصة الشخصية أى القصة التى يصور فيها الكاتب شخصية إنسان فرد دون حاجة إلى موقف حاضر ودون حاجة إلى فعل حاضر، ويمكن أن يكون تصويره نفسياً خالصاً يعتمد على تيار الشعور أى على الأفكار التى تطوف برأسه دون انقطاع، والأحاسيس التى تخامر على مدى فترة زمنية محدودة بحيث تبرز لنا من خلال تحليل الشخصية وجهة نظر محددة للكاتب أو فكره أو موقف يزيد من وعينا أو يثرى مشاعرنا. وتعتمد مثل هذه القصة عادة على التحليل والخصوص فى أعماق النفس البشرية أكثر من اعتمادها على الوصف الخارجى والحركة الخارجية.

وربما كان أحدث نوع قصصى هو القصة الرمزية، وهذه تختلف عن القصة الرمزية التقليدية (أى القصص الدينى أو قصص الطير والحيوان) فى أنها تقدم حدثا واقعا فى الظاهر ولكنه يتعدى معناه ليوحى بمعان أخرى قد تتعدد بتعدد القراء. فالرمزية هنا تعنى قدرة الحدث أو الأشياء والشخصيات التى تعالجها القصة على تخطى حدود معناها الظاهر لترمز إلى أشياء أخرى دون أن ينال ذلك من المعنى الأصلى للحدث. وعادة ما تدور مثل هذه القصة حول قيمة إنسانية شائعة (الرحلة — البحث — اللقاء إلخ) وعادة ما تكتسى هذه القيمة فى ثلثيا القصة معانى جديدة تخرج بها عن نطاق الواقع وتفسح المجال لمشاعر القراء وأفكارهم — وعادة أيضا ما يكون نسيجها — أى الوحدات أو الخيوط التى تنسج منها — غير محدود اللون مما يقترب به أحيانا من التجريد رغم صلابه الرمز وتجسيده.

وتوضيحا لذلك سنورد ثلاثة نماذج من القصص الحديثة. أولها للقصاص الأمريكى لانجستون هيسوز (المتوفى عام ١٩٦٧) وهى تصور النوع الكلاسيكى الذى حددنا ملامحه أولا، والثانية للكاتبة البريطانية الشهيرة فيرجينيا وولف (المتوفاة عام ١٩٤١) وهى تمثل القصة الصورة وتتداخل مع قصة الشخصية فى اتكائها على تيار الشعور — ومن ثم فهى تمثل نوعا نادرا

من القصة القصيرة، والثالثة للكاتب العربى الكبير نجيب محفوظ
وهى تمثل القصة الرمزية خير تمثيل.

"شكرا يا مدام"

كانت سيدة ضخمة وكانت تحمل حقيبة يد ضخمة تحتوى
على كل شئ عدا المطرقة والمسامير! وكانت الحقيبة تتدلى من
كتفها بحزام جلدى طويل. وبينما كانت تسير وحدها والساعة
تقترب من الحادية عشرة مساءً إذ جرى صبي خلفها وحاول
اختطاف حقيبتها. وانقطع الحزام حين شده الصبي من الخلف
ولكن ثقل الصبي وثقل الحقيبة معا أفقده توازنه وهكذا فبدلاً من
أن يولى الألبار بأقصى سرعة (كما كان يتمنى)، وقع على
ظهره فوق الرصيف وارتفعت قدماء فى الهواء. والتفتت السيدة
الضخمة وركلته ركلة مباشرة فى مؤخرته — وكان يرتدى
سراويل جينز زرقاء — ثم انحلت وأمسكت بتلابيب الصبي
قابضة على فتحة قميصه وظلت تهزه حتى اصططكت أسنانه.

وقالت السيدة "وطى! جيب الشنطة يا ولداً حظها هنا". كانت
لا تزال تمسكه لكنها انحلت حتى تتيح له أن يأتى بحقيبة يدها ثم
قالت. هيه .. مانتش مكسوف من نفسك؟"

كانت لا تزال تمسك بتلابيبه — ورد الصبي. "فعلاً".

وقالت السيدة "عملت كده ليه؟"

وقال الصبى: "ما كنتش قصدى"

وقالت — "كذاب!"

كان بالطريق عدد من المارة فتطلع البعض إلى ما يجرى
وظل البعض واقفا.

وقالت السيدة — "إذا سبتك حتجرى؟"

ورد الصبى — "طبعاً"

وقالت السيدة — "يبقى موش حاسيبك". وظلت قابضة على
قميصه.

وهمس الصبى "حقك على يا مدام أنا آسف .."

— "كده كده! ووشك وسخ! أنا عايزه أغسل لك وشك! مافيش فى
بيتكم حد قال لك تغسل وشك؟"

ورد الصبى — "لا"

— "يبقى لازم يتغسل الليلة" وانطلقت السيدة تسير فى الشارع
وهى تجر الصبى المذعور خلفها.

كان يبدو فى الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة. ضعيف
البنية، نحيفا معروقا، ويرتدى حذاء من الكاوتش وسراويل جينز
زرقاء.

وقالت المرأة - "لو كنت ابني كنت علمتك الصبح من الغلط.
خلينى بس أغسل لك وشك الليلة. إنت جعان؟"

وقال الصبى وهى تجره خلفها - "لا .. بس لوسمحتى
سيبينى"

وقالت السيدة: أنا كنت ضايقتك فى حاجة وأنا باعدى ع
الناصية؟".

ثم قالت السيدة: "ومع ذلك احتكيت أنت بى! إذا كنت فساكر أن
الإشتباك ده حيتفك بسرعة تبقى غلطان. حتشوف! وساعة ما
أخلص منك مش حتقدر تنسى مدام لويلا بيتس واشنطن جونز".

وبدا العرق يتصبب من جبهة الصبى وبدأ يحاول التملص
من قبضتها. وتوقفت السيدة جونز وجذبتة بعنف حتى أصبح
أمامها ثم أطبقت بيدها على رقبته واستمرت فى جره فى
الطريق. عندما وصلت إلى منزلها دفعت الصبى إلى الداخل
فعبرا الصالة ووصلا إلى غرفة ضخمة فى مؤخرة المنزل بها
مطبخ صغير. وأضاءت النور وتركت الباب مفتوحا. وتناهت
إلى أسماع الصبى أصوات ضحكات وأحاديث السكان فى
المنزل الضخم - كل فى غرفته - وقد ترك بعضهم الباب
مفتوحا فأدرك الصبى أنهما ليسا وحدهما فى المنزل. وكانت
السيدة ما تزال تطبق على رقبته فى وسط الغرفة.

قالت — "إسمك إيه؟"

وأجاب الصبى — "روجر"

"طيب ياروجر. روح الحوض اللى هناك ده واغسل وشك".
وأخيرا أخلت سبيله. ونظر روجر إلى الباب، ثم نظر إلى
السيدة، ثم إلى الباب، ثم اتجه إلى الحوض.

— خلى الحنفية مفتوحة شوية لحد المية ما تسخن. خد أدى
فوطه نضيفة"

وقال الصبى وهو ينحنى على الحوض "انتى حتودينى
السجن؟".

وقالت — "مش بوشك الوسخ ده! ما قدرش أوديك أى حته!
حاجة عجيبة! أنا راجعة البيت أحضر لقمة أكلها تقوم تخطف
شنطتى! يمكن إنت كمان لسه ما اتعشتش — والوقت متأخر
قوى — مش كده؟"

وقال الصبى : "ما فيش حد فى بيتنا".

وقالت — "يبقى حنتعشى سوا. أنا واثقة أنك جعان — يمكن كنت
جعان لما حاولت تخطف شنطتى".

وقال الصبى — "كنت عايز اشترى جزمة شاموا زرقا"

وقالت السيدة لويلا بيتس واشنطن جونز "اللى يعوز جزمة
شاموا زرقا يقوم يخطف شنطتى؟ كان حقك تطلبها منى!"
وقال الصبى — "أفندم؟"

وتطلع إليها الصبى والماء مازال يتساقط من وجهه. وتوقف
الحديث برهة طويلة — برهة طويلة جدا. وبعد أن جفف وجهه
وقف حائرا لا يدري ما يصنع، فجفف وجهه مرة أخرى ثم
استدار كأنما يتساعل فى نفسه عن الخطوة التالية. ورأى الباب
مفتوحاً: إنه يستطيع أن ينطلق إليه عبر الردهة ويجرى ويجرى
— إنه يستطيع أن يجرى ويجرى ويهرب! كانت السيدة تجلس
على الأريكة التى تستخدم سريرا. وبعد قليل قالت: أنا كمان
كنت صغيرة وياما اشتهيت حاجات ماقدرش أشتريها!

وتلا ذلك صمت طويل. وفتح الصبى فمه ثم قطب جبينه
دون أن يدري وغمغت السيدة ثم قالت "كنت فاكرنى حاقول
أن أنا ما حاولتش أخطف الشنط .. مش كده؟ غلط! مش ده اللى
كنت حاقوله". وتوقف الحديث. وحل الصمت ثم عابت تقول "أنا
كمان عملت حاجات كثيرة ماقدرش أقول لك عليها يا.. ابنى —
ولا حتى أقولها لربنا ولو أنه عارفها طبعاً. اسمع! إنت تستتى
شوية هنا لحد ما أحضر حاجة ناكلها — وخذ المشط ده وسرح
شعرك كده عشان يبقى شكلك معقول".

. وكان فى ركن آخر من الغرفة موقد صغير وثلاجة صغيرة يحجبهما ستار. ونهضت السيدة جونز واختفت خلف الستار ولكنها أفلعت عن مراقبة الصبى (خشية الهرب). كما تركت حافظة نقودها على الأريكة ولم تعد تلتفت إليها. ولكن الصبى قد حرص على أن يجلس فى ركن الغرفة البعيد قائلا فى نفسه إنها يمكن إذا شأعت أن تراه فى مكانه هذا بطرف عينها. لم يكن واثقا أن السيدة يمكن ألا تثق فيه — ولم يكن يريد ألا يكون أهلا للثقة الآن.

وسألها الصبى: مش عايزة حاجة أجيبها لك من الدكان؟
لبن والا حاجة؟ وأجابت "ما اظنش! إلا إذا كنت أنت عايز لبن
حلو! أصلى حاعمل كاكاو، باللبن اللى فى العلبة دى".
وقال الصبى "مش بطل".

ووضعت السيدة على النار بعض الفاصوليا المطبوخة باللحم لتسخينها إذ كانت باردة فى الثلاجة ثم صنعت الكاكاو وأعدت المائدة. ولم تسأل المرأة الصبى عن مكان إقامته أو أهله أو أية أسئلة أخرى قد تسبب له حرجا. ولكنهما تقدما للطعام وجعلت تقص عليه طرفا من أخبارها — فقالت إنها تعمل فى صالون تجميل بأحد الفنادق وإن العمل يستمر حتى ساعة متأخرة، ووصفت له عملها بالتفصيل قائلة إن الصالون ترتاده السيدات

من جميع الأشكال — ذوات الشعر الأشقر وذوات الشعر الأحمر
والأسبانيات، ثم قطعت نصف فطيرتها التي دفعت فيها عشرة
سنتات وقدمته له.

وقالت — "كل كمان يابنى"

وبعد انتهاء الوجبه نهضت وقالت: "ودلوقتي — اسمع! خذ
العشرة دولار دول واشترى لك جزمة شاموا زرقا. والمرة
الجاية! اياك تغلط وتخطف شنطتي والا شنطة حد تانى! فاهم؟
الجزمة اللى تشتريها بفلوس حرام حتولع رجليك. ياالله! أنا لازم
أستريح دلوقت. اتفضل! ياريت من هنا ورايح تعقل وتبطل
الشقاوة يابنى".

وتقدمت أمامه عبر الردهة إلى الباب الأمامى وفتحته له
"تصبح على خير! وبلاش شقاوة ياولدا! قالت له ذلك وهى تنظر
إلى الطريق.

وأراد الصبى أن ينطق بكلمات أخرى — غير "شكرا يامدام"
— إلى السيدة لويلا بيتس واشنطن جونز ولكنه لم يستطع عندما
استدار ونظر إلى السيدة الضخمة الواقفة بالباب. وبصعوبة
خرجت من فمه كلمة "شكرا" قبل أن تغلق السيدة الباب. ولم
يرها الصبى بعد ذلك أبدا.

* * *

تتنمى هذه القصة القصيرة — كما قلنا — إلى النوع الكلاسيكى الذى تتوافر فيه جميع الملامح التى ذكرناها عند التعريف بهذا الفن الأدبى الحديث فهى فى نطاق الطول المحدد وهى تسرد حادثة خيالية لها دلالة والحدث أو الفعل فيها واحد متطور من موقف ابتدائى إلى لحظة تنوير وهى تهبنا انطبعا واحدا فى النهاية. وأهم من هذا كله هو ما اهتم به النقد الشكلى من أنها مبنية مثل الدراما على فعل إرادى يؤدى إلى نتيجة ومن ثم فلها بداية هى الموقف ولها وسط وهو ما يسمى بالتعقيد ولها نهاية وهو ما أسميناه بلحظة التنوير — أو لحظة الفك أو الحل (بالنسبة للتعقيد) وهى تتمتع بالتركيز فى الزمن والمكان ولا تزيد فيها الحادثة عن واحدة ومن ثم فيها وحدات الزمان والمكان والحدث. أما البداية (أو الموقف) فهى الحادثة الإرادية (الفعل أو الحدث) أى محاولة اختطاف الحقيبة من السيدة فى الطريق العام ويبدأ التعقيد أى تشابك الخيوط النفسية التى يطرحها الكاتب حين تتبين السيدة أن وجه الغلام فى حاجة للماء والصابون لأننا نتبين من هذه الملاحظة التى يتضمنها الحوار بداية "الاتصال" بين السيدة وبين الصبى وهو الذى ندرك أهميته حين تفلت من فمها عبارة "لو كنت ابنى". أى إن "الاتصال" هنا (وهى تستخدم كلمة احتكاك وكلمة اشتباك) يتيح لعاطفة مكبوتة لدى السيدة أن تفصح عن نفسها سواء كانت عاطفة الأمومة أم

الوحشة أو العزلة فهي عاطفة محبطة وهي تخرج هنا إلى الحياة نتيجة الحدث. أى إن الموقف قد تطور من حادث ماضى ملموس إلى حادث معنوى نفسى نتطلع إليه من خلال الحوار. وسير الأحداث فى التعقيد أو الوسط.

ومع سير الأحداث على مستوى التفاصيل الدقيقة نعرف المزيد عن طبيعة هذه العاطفة المحبطة لدى السيدة — ونعرف أيضا طاقة الحب المكبوتة لديها ونزعتها الكامنة "للاتصال" أو الاحتكاك والاشتباك — وهى نزعة لا تتحقق الا بفضل هذا الطارق الغريب — كما نعرف المزيد عن هذا الصبى حين يطرح الكاتب خيوطه النفسية هنا لتلتقى مع العاطفة المحبطة للسيدة، فهو يواجه الاختيار بأن يجرى ويهرب أو يمكث ولكنه رغما عنه يحس بصدق عاطفتها فيحجم عن ذلك مؤقتا بل إنه أصبح يريد أن يكون أهلا للثقة.

وتكتمل الخيوط النفسية فى اشتباكها ساعة الطعام حين تقص عليه السيدة طرفا من أخبارها، ويتم الاتصال فى لحظة نحس معها أننا شهدنا العاطفة المحبطة وقد خرجت إلى الوجود وذلك حين تقدم إليه المبلغ الذى يريده لشراء حذائه (الشاموا) الأزرق. فى هذه اللحظة فقط يكتمل معنى القصة إذ يعود الصبى إلى الطريق وربما عاد إلى "الشقاوة" مرة ثانية، وتعود السيدة إلى

غرفتها وعزلتها ووحشتها. ولكن التجربة قد اكتملت وتم
الاتصال!

وربما تساءل القارئ عن معنى "التعقيد" هنا وهل هو مواز
لما يسمى بالعقدة أو "الحبكة" في لغة النقد الشائعة. ولذلك فقبل
أن نمضى فى تقديم الأمثلة وشرحها ينبغى أن نذكر أن الحبكة
فى أبسط صورها هى ضبط التسلسل بين الأحداث بحيث
يؤدى كل فعل إلى الفعل الذى يليه بالضرورة، وبحيث يظل
القارئ متطلعا إلى معرفة ما سيحدث بعد كل حادثة. وسوف
نتاح لنا فرصة أخرى لشرحها عند الحديث عن الرواية.
وفيما يلي القصة التى كتبها فيرجينيا وولف:

بيت مسكون

أيا كان وقت استيقاظك فسوف تسمع صوت إغلاق باب ما.
كانا يسيران من غرفة إلى غرفة، وقد تشابكت أيديهما، فيرفعان
هذا الشئ ويفتحان ذلك حتى يتأكدا - كانا زوجين من الأشباح.
قالت "تركناه هنا". وأضاف هو "وهنا أيضا". وغمغمت: "فى
الطابق العلوى" وهمس "وفى الحديقة". وقالوا معا "لابد من
الهدوء وإلا أيقظناهم".

ولكنكما لم توقظانا. كلا فالمرء عادة ما يقول "انهما يبحثان عنه ولذلك يفتحان الستارة" ثم يمضى فى القراءة — صفحة أو صفحتين — وأحياناً ما يقول واثقاً "لقد وجداه الآن" ويوقف القلم الرصاص على الهامش. وأحياناً يتعب من القراءة فينهض ويذهب ليتأكد بنفسه. إن المنزل خاو تماماً والأبواب مفتوحة ولا يُسمع إلا هديل الحمام والرضى يفيض منه. وهدير النورج وهو يدور فى المزرعة القريبة "لماذا أتيت إلى هنا؟ كنت أريد أن أعثر على شئ؟" كانت يداى خاويتين. "ربما كان فى الطابق العلوى" كان التفاح فى غرفة السطح. وهكذا أهبط مرة أخرى. ما تزال الحديقة ساكنة كعهدها، غير أن الكتاب قد تسرب بين نصال الكلا.

ولكنهما عثرا عليه فى غرفة الجلوس. لا يستطيع أحد أن يراهما. وبدت فى زجاج النافذة صورة التفاح وصورة الورود. وكانت الأوراق تبدو خضراء فى الزجاج. فإذا تحركا فى غرفة الجلوس استدار التفاح فبدا جانبه الأصفر. ومع ذلك فإنه بعد لحظة واحدة — إذا فتح الباب — يبدو مبعثرا على الأرضية ومعلقا على الجدران ومدلى من السقف — ماذا؟ كانت يداى خاويتين. ومر ظل بلبل على البساط — ومن أعرق آبار الصمت استمدت الحمامة البرية هديل صوتها. "أمان أمان أمان" كان

نبض المنزل يدق فى رفق. "الكنز الدفين، الغرفة.. "وتوقف النبض. أكان هذا هو الكنز الدفين؟

وبعد لحظة خبا الضوء. هناك فى الحديقة إذن؟ ولكن الشجرات قد نسجت ثوبا من الظلام حول شعاع حائر من أشعة الشمس. كان الشعاع الذى أربته يتوهج دائما خلف الزجاج وهجا رهيفا رفيقا باردا وقد غاص تحت السطح. وكان الموت هو الزجاج، وقد حال بيننا الموت إذ جاء أولا إلى المرأة منذ مئات السنين فتركت المنزل وأغلقت كل النوافذ، وأظلمت كل الحجرات. وترك هو المنزل وتركها واتجه شمالا واتجه شرقا ورأى النجوم مقلوبة فى سماء الجنوب. ثم عاد يطلب المنزل فوجده مهجورا تحت المرتفعات. "أمان أمان أمان" كان نبض المنزل يدق فى سرور. "الكنز لك" وتزار الريح فوق الطريق. وتميل رؤوس الأشجار وتتحنى على الجانبين وتسقط أشعة القمر فتثير رذاذا وتسيل هائمة فى المطر. ولكن شعاع المصباح يسقط مباشرة من النافذة. وتتوهج الشمعة وهى ثابتة ساكنة. إن الشبحين يجولان فى المنزل ويفتحان النوافذ ويتهامسان حتى لا نستيقظ وهما ينشدان السعادة.

تقول "كنت أنام هنا" ويضيف هو: "قبلت بسلا حصر".
"نصحو فى الصباح والفضة بين الأشجار" - "فى الطابق

العلوى"، "وفى الحديقة" — "وعندما يأتى الصيف" — و"موسم
التلوج فى الشتاء" — ويترامى صوت إغلاق الأبواب على البعد،
خافقة برفق كأنها نبضات القلب.

ويقتربان ثم يتوقفان فى مدخل الباب. وتسكن الريح وينزلق
المطر كاللجين على الزجاج. وتعشى أعيننا، ولا نسمع
الخطوات إلى جوارنا، ولا نرى المرأة وهى تتشر عباءة
الأشباح التى ترتديها. وتحيط يداه هو بالفانوس لتحمى اللهب من
الهواء. وتخرج أنفاسه قائلة "انظرى" إنهم نائمون. والحب على
شفاههم" وينحنيان وقد رفعا مصباحهما الفضى فوق رؤوسنا
وجعلا ينظران إلينا نظرة طويلة وعميقة. ويتوقفان طويلا بينما
تهب الريح مباشرة على المصباح فيميل اللهب قليلا. وتمر أشعة
القمر الطليقة على الأرضية والجدران ثم تلتقى فتصبغ الوجهين
المائلين — الوجهين المتفكرين — الوجهين اللذين يتفحصان
النائمين بحثا عن السعادة الخبيئة.

"أمان أمان" — ويدق قلب المنزل فى فخر. ويتأوه هو
"سنوات طويلة" ولقد وجدتتى مرة أخرى. وتغمغم هى "هنا،
نائمة، أو وأنا أقرأ فى الحديقة أو أضحك أو أخرج التفاح فى
غرفة السطح. هنا تركنا كنزنا — ثم ينحنيان ثم يشع نورهما
فيرفع الأجفان من فوق عيونى. "أمان أمان أمان! ويدق نبض

المنزل دقا عنيفا. وأستيقظ وأنا أصيح — "أهذا إنن كنزكما الدفين؟ النور فى القلب؟".

* * *

رغم قصر القصة الشديد الذى يجعلها من ناحية الطول أقرب إلى الأقصوصة فإن بها الملامح الأساسية التى تحدثنا عنها باستثناء "الحدث"، أو الفعل بالمعنى الذى أوردناه والشخصية بالمعنى المفهوم. فنحن هنا أمام حالة نفسية ممتدة على الصفحات الثلاث أو الأربع. حالة الإحساس بوجود روحى بعد هذه الحياة وهو الوجود الذى يتمثل إيان هذه الحياة فى طاقة الإنسان على الحب والتماسك — أولا: على المستوى البشرى أى فيما بين البشر وثانيا: على المستوى المادى أى مع الطبيعة والأشياء فبطل القصة (أو بطلتها) يعيش فى بيت مسكون وهو لايعرف إلا القليل عن هذا البيت وعن أصحابه (وهذه المعلومات توردها الكاتبة فى سطور معدودة) ولكنه يعرف أن ثمة كنزا دفينا فى المنزل لا يستطيع أحد أن يحدد كنهه. وفى ليلة ما — وهى الليلة التى يغلبه فيها النعاس وتصفو روحه فتقرب من أرواح الموتى — يحس بأنهما مازالا يغشيان هذا البيت وأنهما يعمرانه بحبهما. وفى لحظة يكتمل المعنى فى نفسه

نفسه فيستيقظ وقد أدرك معنى الكنز الدفين. ألا وهو النور الذى يضيئ القلب. نور الحب.

وفى مثل هذا النوع من القصص لا يتبع السرد حبكة معينة أى تياراً منطقياً من الأحداث ولكنه يتبع الحركة النفسية للشخصية حتى تبلغ ذروتها. فالاكتشاف الأخير هنا والذى نسميه لحظة التنوير ليس اكتشافاً مادياً أو موضوعياً ولكنه اكتشاف نفسى — أى إن الذروة هى اكتشاف البطل لفكرة ما داخل نفسه — وقد تكون صحيحة أو كاذبة — وهى فكرة أقرب ما تكون إلى الأفكار الشعرية أى الثيمات التى سبق الحديث عنها فى الشعر الغنائى. ولذلك فهى لا تعيننا على فهم الشخصية باعتبارها فرداً متفرداً ولكنها تلقى الضوء على حالة نفسية قد يمر بها الإنسان فى أى زمان ومكان.

وهكذا فهذه القصة التى وصفناها بالقصة الصورة تجتمع فيها معظم سمات القصة القصيرة وأهمها وحدة الانطباع وتوحد الموقف والبطل واللحظة والمكان. وهى بعد هذا تنتقل بنا من حال النوم والأوهام إلى لحظة يقظة رمزية أى لحظة انتباه إلى الفكرة الأساسية، وإن كانت القصة تختلف فى معالجتها للحدث أو الفعل لأنها تنتقله إلى داخل النفس، وتضحى بمنطق التسلسل المعروف فى سبيل إبراز الدلالة — أو المعنى الكلى الذى

سبق أن أسميناه بالمعنى الفنى — أى المعنى الذى تبلوره التجربة.

وإذا كان القارئ العربى سوف يشكو من الغموض فيها — خاصة إزاء إستخدام الضمائر (حتى أنه لن يتيقن من صورة البطل وهل هو واحد أم اثنان؟ وهل النائمون اثنان أم أكثر؟ وهل الشبحان يرمزان لروحيهما؟ وما مدى صدق العلاقة بين الأحياء والأموات؟) — فلا بد أن أؤكد له أن القارئ الأجنبى أيضا يشكو من هذا الغموض وسوف نلقى بالضوء على أسبابه فى باب الرواية عند الحديث عن فرجينيا وولف والرواية النفسية وتيار الشعور.

أما القصة الثالثة فهى "زعبلاوى" للكاتب الكبير نجيب محفوظ وهى منشورة ضمن مجموعة دنيا الله — ومتاحة فى المكتبات والأسواق لمن يريد الإطلاع عليها. وأهم ما فى هذه القصة هو أن الحدث أو الفعل يجرى على المستوى الواقعى من البداية للنهاية. ومع ذلك فهو يتضمن مستوى آخر رمزيا. فما هو الحدث أولا؟

إن بطل القصة رجل مريض استعصى مرضه على الأطباء فمضى يطلب الأولياء والصالحين وقد سمع عن رجل صالح اسمه الشيخ زعبلاوى له قدرة على مساعدة الناس على التغلب

على همومهم وأمراضهم. ويمضى به البحث من مكان إلى مكان والناس يؤكدون له أنه كان موجودا فى الماضى ويحكون له عن المعجزات التى كان يبيدها، وبالتدريج يهتدى إلى شخص أكد الناس له معرفته بالزعبلاوى — وهو الحاج ونس الدمهورى. وفى جلسة مع هذا الونس يضطر بطل القصة إلى شرب الخمر (رغم أنه لا يشرب) فيغيب عن الوعى ويرى حلما كأنه فى الجنة. وعندما يفيق يسأل الحاج ونس عن زعبلاوى فيقول له إنه كان هنا وأنه "عطف عليك فراح يبلى رأسك بالماء لعلك تفيق" ويحاول بطل القصة العثور عليه ثانيا بملازمة ونس ولكن الشيخ لا يحضر ويرتاده الشك أحيانا فيساوره اليأس ثم يحاول إقناع نفسه بصرف النظر نهائيا عن التفكير فيه. قائلا "كم من متعبين فى هذه الحياة لا يعرفونه أو يعتبرونه خرافة من الخرافات. فلم أعذب النفس به على هذا النحو؟" وينهى القصة قائلا: "ولكن ما إن تلح على الآلام حتى أعود إلى التفكير فيه وأنا أتساءل متى أفوز باللقاء. ولم يثننى عن موقفى انقطاع أخبار ونس عني وما قيل عن سفره إلى الخارج للإقامة . فالحق أننى اقتنعت تماما بأن على أن أجد زعبلاوى .. نعم على أن أجد زعبلاوى".

الحدث إذن هو عملية البحث الدائبة عن شخص له قوى روحية مسلم بها. ولكن هذا لا يؤدي إلى نتيجة مادية أى إن

البطل لا يجد زعلأوى ولا يراه رأى العين — وأقرب ما يراه منه حلم الجنه الذى رآه حينما نام أو غاب عن الوعى. ولكن النهاية التى تبدو "مفتوحة" ليست كذلك فى الحقيقة. فإصرار البطل على استمرار البحث مبنى على اقتناعه بوجود ضرورة العثور عليه. وهذا الاقتناع الذى ينبع من الإيمان هو ما انتهى إليه البطل. أى إن لحظة الاقتناع تتوج الجهد الذى كان يتردد بين اليأس والأمل وبين الإنكار والتصديق. ولكن الحدث الحقيقى فى القصة لا يقتصر على هذه النهاية التى نقيسها بالمقاييس التقليدية: الحدث الحقيقى هو الحركة الرمزية الباطنة فى عملية البحث.

الواضح أن الكاتب يرفع منذ البداية "معنى" زعلأوى إلى مستوى الرمز بأن يلقى بعبارات متناثرة هنا وهناك وسط الحوار قد تضع دلالته على القارئ المتعجل. فلننظر إلى هذه العبارات ولنعرضها فى سياقها الزمنى فى القصة: يقول أبوه عن الزعلأوى "فلتحل بك بركته .. ولولاه لمت غما" — ويقول البطل عن مرضه "أصابنى الداء الذى لا دواء له عند أحد، وسدت فى وجهى السبل وطوقنى اليأس .. وتساءلت لم لا أبحث عن الشيخ الزعلأوى". ويقول المحامى عنه "كنا نراه معجزة". ويقول عنه بائع الكتب القديمة "زعلأوى؟ ياسلام! والله زمان كان يقيم فى هذا الربع حقا عندما كان صالحا لأقامته... ولكن

أين زعبلاوى اليوم؟ "ويقول عنه شيخ الحارة: "على أى حال فهو حى لم يمت ولكن لا مسكن له.. وربما صادفته وأنت خارج من هنا على غير ميعاد وربما قضيت الأيام والشهور بحثا عنه دون جدوى .. إنه يحير العقل.. " ويقول عنه الرسام " أين هو اليوم .. هو حى بلا ريب .. وبفضله صنعت أجمل لوحاتى "ويقول عنه الموسيقى "ترى أين أنت يازعبلاوى؟ فى وجهه جمال لا يمكن أن ينسى. زارنى منذ مدة. قد يحضر الآن. وقد لا أراه حتى الموت". ويعلق على عذاب البطل قائلا "هذا العذاب من ضمن العلاج" ثم يعلق على صنعة الموسيقى قائلا إن زعبلاوى "هو الطرب نفسه. وصوته عند الكلام جميل جدا، ما إن تسمعه حتى ترغب فى الغناء وتهيج أريحة الخلق فى صدرك". ويسأله البطل "وكيف يشفى من المتاعب التى يعجز عنها البشر؟" ويجيبه "هذا سره".

هذه الإشارات ترفع من زعبلاوى كما قلنا إلى مستوى الرمز أى إنه لا يصبح مجرد شخص أو ولى من أولياء الله الصالحين بل يصبح ممثلا لقدرة الله التى تحيا أبدا. فهو جميل الطلعة والصوت وهو "معجزة" وهو "خالق" فى الفن وفى الحياة إلخ. ولكنه لا يقتصر فى القصة على الإحياء بهذا المعنى رغم غلبته ووضوحه فهو على أحد المستويات يمثل الأمل الذى يحيا أبدا فى صدور الأحياء ويحضهم على البحث الدائب عن

السعادة (التي يرمز لها الشفاء من الأمراض) فالأمل حى لم يمت، وهو ملهم الفنانين والأحياء على السواء، واستمرار بطل القصة فى البحث عن زعبلاوى يمثل الأمل الذى يتوهج فى صدره بعد أن "طوقه اليأس" فى البداية. إن مجرد اقتناع البطل بوجود زعبلاوى يهبه أمل الاستمرار فى الحياة. وعلى مستوى أبعد يمثل زعبلاوى قوة الماضى السحرية التى تشد الناس إليها فى ذكرياتهم فزعبلاوى مرتبط دائما بكان وكنا — وبالاسترحام على الماضى — "والله زمان"، "كان أمره سهلا فى الزمان القديم" "كان ياما كان"، "الدينا تغيرت" — وهلم جرا ولكنه فى الوقت نفسه المجهول الذى يشد كل هؤلاء إليه على اختلاف مستوياتهم الفكرية والاجتماعية — فهو القوة المجهولة التى نقصدها عندما يدهمنا المجهول، وبطل القصة بعد لا يعرف طبيعة دائه وأقصى ما يقول عنه إنه "الداء الذى لا دواء له عند أحد" — ومعنى هذا أن له دواء ولو لم يكن عند أحد من الناس! ربما كان لديه رمز هذا الدواء؟ ربما استطاع إذا استبطن ذاته وغاص فى أعماق نفسه أن يصل إلى الشفاء؟ إن لحظة النوم أو الغياب عن الوعى تكشف لنا هذا المعنى الأخير:

"حلمت بأننى فى حديقة لا حدود لها، تنتشر فى جنباتها الأشجار بوفرة سخية فلا ترى السماء إلا الكواكب خلال أغصانها المتعانقة ويكتنفها جو كالغروب أو كالغيم. وكنت

مستلقيا فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرذاذ، ورشاش
نافورة صاف ينهل على رأسى وجبينى دون انقطاع. وكنت فى
غاية من الارتياح والطرب والهناء وجوقة من التغريد والهديل
والزقزقة تعزف فى أذنى. وثمة توافق عجيب بينى وبين نفسى،
وبيننا وبين الدنيا، فكل شئ حيث ينبغى أن يكون بلا تباقر أو
إساءة أو شذوذ وليس فى الدنيا كلها داع للكلام أو الحركة.
ونشوة طرب يضج بها الكون. ولم يدم ذلك إلا لفترة قصيرة
فتحت بعدها عيني.

هل يمكننا أن نقول إن هذه الرؤيا تمثل المعنى الأول —
المعنى الدينى — باعتبار أنها الجنة بقدر ما تمثل المعنى
الرمزى الأخير وهو صفاء النفس نتيجة للتوافق؟ وإذا لاحظنا
أن البطل يجعل من نفسه كائنا مستقلا عن ذاته (فهو يقول أنا
ونفسى — وبيننا وبين الدنيا أى بينى أنا ونفسى من ناحية وبين
الدنيا من ناحية أخرى) وجدنا أن رمزية التوافق واضحة ولا
يمكن الشك فيها.

ولا شك أن القصة القصيرة من هذا النوع لن تلقى بالا إلى
رسم الشخصية أو تصوير الإنسان الفرد. فنحن نشهد هنا لحظة
وعى واحدة أو لحظة شعورية واحدة قد تأتى هذا الإنسان أو
ذاك، والناس من حول البطل مجرد أسماء أو نماذج وسلوكهم

نمطى - وهذا تقتضيه طبيعة القصة الرمزية. فالبطل
الحقيقى هو فكرة زعلالوى أى فكرة وجود هذه الطاقة المعنوية
التي ينشدها الإنسان وقد يدركها فى أحلامه ولكنها تغيب عنه
حين يصحو - حين يواجه دنيا الواقع.

الفصل الثاني

الرواية

(١)

إذا كانت القصة القصيرة فنا صعبا فالرواية أصعب الفنون الأدبية على الإطلاق وذلك للأسباب نفسها التي تجعلها تبدو سهلة وهي غياب الضوابط الشكلية. أو التقاليد الثابتة التي تسهل على الكاتب مهمته. فلا هي تكتب نظما مثل الشعر ولا هي مقسمة إلى فصول ومشاهد تخضع لأعراف سائدة مثل المسرح. فالكاتب يسرد الأحداث دون أن يقيد الزمان ولا المكان ودون أن تحده حدود الطول ولا القصر! كما إنه ليس مقيد باليدين إزاء الوصف والاستطراد وعدد الشخصيات — فهو يستطيع أن يقدم أى عدد من الشخصيات وأن يتعدى وحدة الانطباع فيخلق العديد من الانطباعات وهلم جرا. أى إن الرواية الحديثة هي الفن الأدبي المنتثر الذي حل محل القصة الشعرية الطويلة (وبخاصة الملحمة) عندما نشأت المدن وتحول الأدب من الشكل المسموع إلى الشكل المقروء، ونحن نقول إن الرواية بالمعنى الحديث صعبة لأنها تبدو سهلة!

ولكن ما ملامح الفن الروائى بصفة عامة؟ فلنبداً منذ البداية
كما نفعل دائماً ونقول إنها قصة طويلة تتوافر فيها الخصائص
الخمس الأولى التى ذكرناها بالنسبة للقصة القصيرة وهى أنها
فن أدبى منثور، وهى خيالية (أى تختلف عن كتاب التاريخ مهما
كان فيها من حقائق تاريخية) ويستخدم الكاتب فيها السرد (بدلاً
من التعبير عن مشاعر آنية كما يحدث فى الشعر وبدلاً من
الحوار كما هو الحال فى المسرح)، وتخضع الأحداث فيها
(سواء الأفعال الإرادية البشرية أو الحوادث القدرية) لنوع من
المنطق أو التسلسل سواء كان تسلسلاً زمنياً أو خاضعاً لقانون
العلة والمعلول وسواء كان السرد يتبع خطاً متقدماً فى الزمن
أومتعرجاً يتردد بين الماضى والحاضر. وهى تحاول إبراز
المعنى الكامن فى هذه الأحداث البشرية ودلالاتها. ثم نزيد على
ذلك سمة أساسية فى الرواية هى الشخصية — أو مجموعة
الشخصيات التى تبنى عليها الرواية والتى بدونها لا يمكن أن
يكون للأحداث معنى ولا يمكن أن يكون دون ما أسميناه
بالحبكة أو العقدة. (وسوف نفصل الحديث فيما بعد فى هذا
الموضوع الأخير لأنه أهم ما اختلفت فيه الرواية الحديثة عن
الرواية فى القرن التاسع عشر).

أما موضوعات الرواية — والتى تغرى بعض النقاد
باعتبارها أساساً لتقسيمها إلى أنواع مختلفة — فتكاد لا تحصى،

إذ أثبتت الرواية قدرتها على التكيف والتطوع والتطور بحيث أصبحت قادرة على معالجة أى موضوع وأثبتت قدرتها على البقاء فى عالم يواجهها فيه منافس قوى هو السينما (وأيضا التلفزيون) فالفيلم السينمائى أقرب الفنون المرئية إلى الرواية وقد اجتذبت السينما بالفعل عددا من كتاب الرواية، كما إن حلقات التلفزيون أو ما يسمى بالمسلسلات وما يسمى فى الغرب "أوبرا الصابون" (وتفسير التسمية أن أوائل المنتجين كانوا من أصحاب شركات الصابون الذين استغلوا رواج المسلسلات للإعلان عن بضائعهم)، هذه المسلسلات تمثل صورة حديثة للفن الروائى وإن انحط مستوى معظمها إلى حد بعيد فنحن نواجه كل يوم كُتُابًا جُددًا للرواية وما زالت الرواية فنا تتجدد حياته بتجدد أساليبه وموضوعاته — رغم ما نسمع من حين لآخر عن اقتراب موعد احتضار هذا الفن الألبى!

(٢)

أما التقسيمات الشكلية فلا تهمنا كثيرا ويكفى أن نلقى نظرة سريعة على أهم الأنواع التى يتوافر تصنيفها حتى نتبين ذلك: رواية الرسائل أى التى تكتب فى صورة رسائل متبادلة بين الشخصيات بحيث تتضمن الرسائل وصفا للأحداث والأماكن

والمشاعر من وجهات نظر متفاوتة، والرواية العاطفية أو الأخلاقية أى تلك التى تربط بين صدق العاطفة والخلق القويم انطلاقا من أن قدرة الإنسان على الإحساس الصادق العميق تعنى أن له وازعا من ضمير وأنه من ثم إنسان فاضل، وهكذا تعلى هذه الرواية من شأن الفضيلة وتحارب الرذيلة وذلك بمكافأة الخير ومعاقبة الشر فى النهاية. والرواية القوطية أو رواية الغموض والرعب الرومانسى وهى التى ازدهرت فى أواخر القرن ١٨ وأوائل القرن ١٩ وتوسلت بأجواء العصور الوسطى من القلاع المهجورة والبيوت المسكونة بالأشباح ويكثر فيها سفك الدماء وتكثر الحوادث المفزعة تجسيدا للمواجهة مع عالم المجهول والأقدار المتربصة بالإنسان. والرواية التاريخية أى الرواية التى تصور فترة تاريخية حقيقية بأحداثها الرئيسية وبعض شخصياتها المعروفة بعد أن يحول الكاتب هيكل المادة التاريخية أو ما هو معروف يقينا منها إلى واقع حى بكل تفاصيله وذلك لاستقراء المعنى الذى يريده أو لإسباغ معنى جديد يهب حياة جديدة فى نطاق الحاضر لا فى سياق الماضى. والرواية الدعائية التى تكتب ترويجا لفكرة ما وفيها يركز الكاتب على الفكرة ويعيد تشكيل المادة الواقعية حتى تبرز محاسن الفكرة أو مساوئها — وقد تختفى الفكرة إذا أحكم الكاتب صنعة الرواية فلا تطل علينا إلا من خلال الأحداث

والشخصيات ولكنها (أى الفكرة) تظل هى الهدف الأول الذى يبرر لنا فى النهاية. والرواية الاجتماعية أى الرواية التى تصور المجتمع فى مكان محدد وزمان محدد عادة يكون وطن الكاتب وعادة يكون الزمان هو الحاضر وعادة يركز الكاتب على إبراز العلاقات الاجتماعية وتحليلها ابتداء من الأسرة وانتهاء بالمجتمع الكبير الذى يعيش فيه. والرواية النفسية أى الرواية التى تركز على الحركة النفسية للشخصيات وتحلل انفعالاتهم ودوافعهم غوصا وراء ما يختفى فى غياهب النفس البشرية من عوامل قد تخفى على الفرد نفسه وذلك على ضوء مكتشفات علم النفس الحديث. والرواية البروليتارية وهى الرواية التى تولى من شأن طبقة العمال وتضفى عليهم من الجمال والجلال ما يرتفع بهم إلى مستوى أبطال الأعمال الأدبية الكبرى. والرواية الوثائقية وهى الرواية التى تأثرت بالعلوم الحديثة وبخاصة بالبرامج الإخبارية فى التلفزيون والتى تهتم بتقديم الحقائق الخاصة بقضية من القضايا فى قالب روائى، ومن ثم فهى تتطلب من الكاتب دراسة طويلة وبحثا مستفيضا وعادة ما يستمد القارئ متعة من هذه الحقائق لا تقل (إن لم تكن تزيد) عن استمتاعه بالرواية باعتبارها فنا أدبيا خالصا. والرواية الشعبية التى يسميها البعض رواية الساجا (أى الملحمة الشعبية) أو "رواية السرد الزمنى" وهى تستمد جذورها من التقاليد

والأعراف القائمة سواء فى الريف أو فى الحضر وتمتد فى الزمان وعادة ما تتابع الأحداث فى أسرة ما أو فى عدة أسر مترابطة عبر السنين والأجيال دون فواصل زمنية. والرواية البيكاريسك أى رواية مغامرات البطل فى المجتمع بهدف تصوير الشرائع الاجتماعية التى تشهد مغامراته.

وإلى جانب هذه الأنواع المألوفة يوجد ما اصطلح على تسميته الرواية المفتاح، وهى الرواية التى نشأت فى فرنسا فى القرن السابع عشر وتتخذ أبطالها من بين المشاهير بعد إخفاء أسمائهم وقد أسميت كذلك لأن "المفتاح" اللازم للتعرف على هؤلاء لا يقدم فى الرواية ولا يعرفه القارئ الا بعد أن ينتهى من القراءة. وأقرب رواية من هذا النوع إلى ذاكرتى هى كنيسة الكابوس للكاتب الإنجليزى (توماس لف بيكوك) والتى كتبها فى أوائل القرن التاسع عشر ليسخر فيها من أبطاله الذى يمثلون معاصريه من الشعراء الرومانسيين (كولريدج) و(بايرون) و(شيللى). ثم الرواية الضد (أو ما يترجم أحيانا باللارواية) وفيها يعتمد الكاتب إلى كسر عنصر الإيهام أو التصديق حتى يجعل القارئ واعيا طول الوقت بأنه يقرأ فلا يندمج مع الشخصيات والأحداث. وبطبيعة الحال يكسر الكاتب أيضا كثيرا من الأصول الفنية للرواية. ولا يفوتنا أن نشير إلى أنواع من الرواية لم يعترف بها النقاد باعتبارها أدبا رفيعا رغم شيوعها وانتشارها

واستحقاقها للدراسة مثل الرواية البوليسية ورواية الإثارة، ورواية المغامرات وأخيرا رواية الخيال العلمي (مثل غزو الكواكب إلخ).

قلت إن هذه التقسيمات لا تهمنا كثيرا إذ يتداخل بعضها مع بعض ولأنها تعتمد في الغالب على التصنيف حسب الموضوع لا حسب الشكل (إذ فباستثناء رواية الرسائل تعتمد جميع الأنواع الأخرى على السرد مع فقرات تطول أو تقصر من الحوار) وأما التداخل فواضح من تعريفاتنا المقتضبة لكل نوع، فالرواية النفسية يمكن أن تشمل عدة أنواع أخرى إذا نزعنا إلى تحليل الشخصيات على أسس نفسية بل إن بعض النقاد يذهبون إلى أن ثمة أنواعا مركبة مثل الرواية النفسية التاريخية التي يميل الكاتب فيها إلى تحليل الحادثة التاريخية على أسس نفسية، كما يذهب البعض إلى جمع عدد من الأنواع في باب واحد إذا كان ثم مبرر مثل غلبة الفكرة — ولذلك يدرجون الرواية البروليتارية والرواية الدعائية ورواية القضية في باب رواية الفكرة — وهكذا فقد تتناول رواية القضية فكرة مناقضة للرواية البروليتارية تماما إذ ربما ذهبت إلى الحط من شأن العمال وإعلاء شأن أصحاب العمل — على سبيل المثال — ولكنها تشترك في الحقيقة معها آخر الأمر في أنها تقوم على فكرة تبغى الترويج لها بدلا من أن تقوم على تجربة إنسانية تتخطى

حدود الفكرة الآنية أى الفكرة التى ولدت فى زمن ما وربما اختفت أو تلاشت معالمها بعد انقضاء هذه الفترة. وربما اشترك نوعان فى بعض الخصائص الشكلية واختلفا فى الموضوع أو فى المادة الإنسانية فرواية البيكاريسك تشترك مع رواية المغامرات فى هيكل بنائها ولكنها تختلف من حيث هدف الكاتب، إذ ينزع فى الأولى إلى تصوير المجتمع فى عصره وربما قصد فى الثانية إلى التركيز على المثل العليا التى ينشدها بطل المغامرات — وبالمعيار نفسه نجد أن البيكاريسك تشترك مع الرواية الإجتماعية فى جانب واحد مثلما تشترك معها الرواية الشعبية فيه وهلم جرا.

ولا يعنى ذلك أنه ليس ثمة أسس أخرى للتقسيم. إذ يستطيع الناقد إذا ربط بين الرواية والفنون الأخرى فى عصره أو بين الرواية وأحداث العصر أن يستن سنا أخرى. وقد رأينا من النقد من يجمع بين الروايات الإجتماعية التى تركز على العلاقات العاطفية من حب وكراهية وغيره وطموح وانتقام وما إليها على مستوى قلب الفرد الواحد وبين الروايات القوطية التى تزخر بالأحداث الغامضة وأجواء العصور الوسطى والمشاعر الملتهبة التى تخرج فى إطار أحداث الرعب والفرع وذلك استنادا إلى أن النوعين يمثلان النزعة الرومانسية أو صورتين من صور الرومانسية يجمع بينهما رفض الأسس القائمة

للمجتمع "العاقل" وأنماط السلوك المتعارف عليها — أى إن النوع الأول يكسر هذه الأنماط بالولوج فى عالم الإحساس والمشاعر الدفاعة فى قلب الفرد والنوع الثانى يكسرها بإثارة كل ما هو غير معقول بل وكل ما هو غير موجود! وقد استدل النقاد على هذا بإقبال القراء على النوعين معا وفى الوقت نفسه، وبأن النوعين قد كتبا فى فترة الثورة الرومانسية فى بداية القرن التاسع عشر فى أوروبا.

(٣)

ولا أعتقد أنه من المفيد فى كتيب مثل هذا أن نرصد تطور الفن الروائى فى العالم عبر العصور إذ لن يفيد القارئ العربى شيئاً.. ولكن يَجْمَلُ بنا أن نشير إلى أن المصريين القدماء عرفوا هذا الفن فى الألف الثانى قبل الميلاد وبالتحديد فى عهد الأسرة الثانية عشرة إبان الدولة الوسطى فى مصر القديمة. وقد وصلت إلينا نصوص كتيب عام ١٢٠٠ قبل الميلاد (أو ما يقرب من ذلك التاريخ) يمكن أن نطلق عليها اسم الرواية وأشهر ما ترجم منها إلى اللغات الأوروبية وذاع بل وتحول إلى فيلم سينمائى هو رواية سنوحى (وكان اسم الفيلم "المصرى") وهناك روايتان أيضاً كتبتا فى الفترة نفسها وليس لدينا من الأدلة ما

يثبت استمرار هذا الفن في العصور التالية إذ إن النصوص ضاعت وأصبح من الصعب الحكم على مصير هذا الفن في مصر. غير أننا نشهد بعد ما يقرب من أربعة عشر قرناً روايات كتبها الرومان بعد ازدهار اللاتينية ورسوخها بإعتبارها لغة الأدب المنثور فالروايات التي وصلتنا من تلك الفترة (القرن الثاني للميلاد) وهي في معظمها رومانسات (أى روايات حب ومغامرة) تدل على استمرار للشكل الفنى ولو بلغة مختلفة فى حوض البحر المتوسط. وكان إلى جانب هذه الرومانسات روايات دعائية أو روايات حب رعوى تفتقر إلى الخصائص المعروفة للرواية الحديثة وتقترب من الشعر فى مواضع كثيرة، ويذهب بعض المؤرخين إلى أن فترة الجاهلية (القرون السابقة لنزول الإسلام — قل من القرن الثالث حتى السادس الميلادى) ثم العصور الوسطى، لم تشهد من الفن الروائى إلا صورته المبسطة أى صورة الحكاية، وكانت الغلبة فيها للسرد والجائشة الغريبة. ولكنه فى نهاية الألف الأول للميلاد شهدت اليابان صورة بدائية من الفن الروائى تعتمد أيضاً على الحكاية، وهى مجهولة المؤلف ثم تطورت صور الفن الروائى فى اليابان حتى اتخذت صورة الرواية الحديثة بأحداثها وشخصياتها فى القرن الثالث عشر. أما ألف ليلة وليلة العربية فكانت على الأرجح قد ذاعت فى العالم العربى منذ القرن العاشر الميلادى — كما سبق

أن ذكرنا — ولكنها لم تجمع وتتخذ شكلها الحالى باعتبارها مجموعة من الحكايات (وقد تطورت "الحكاية" إلى "الرواية" لا إلى "القصة القصيرة") إلا فى القرن الرابع عشر فى أقرب تقدير أى ربما ظل المؤلف الشعبى يزيد فيها وينقح حتى اكتملت صورتها فى القرن السادس عشر. ويجمع الدارسون على أن هذا المؤلف المجهول كان مصرياً (استناداً إلى اللغة ومواقع الأحداث وما إلى ذلك) ومن ثم ترجمت وانتشرت فى أوروبا. ولكن هذه البذور الأولى لفن الرواية لم تكن مقصورة على مصر، إذ مع بداية عصر النهضة انتشرت "الحكاية" وذاعت فى جنوب أوروبا وأيضاً فى حوض البحر المتوسط ثم انتقلت شمالاً فلدينا قصص ديكاميون للكاتب الإيطالى بوكاشيو فى القرن الرابع عشر ورواية دون كيخوته (أو دون كيشوت) للكاتب الأسباني سيرفانتيس فى مطلع القرن السابع عشر، ثم بدايات الرواية الإنجليزية فى بريطانيا فى القرن الثامن عشر مع نشر رواية: التخفى أو التوفيق بين الحب والواجب للكاتب وليام كونجريف وتعود أهميتها إلى المقدمة التى أرفقها بالنص وحاول فيها التفريق بين الرومانسة والرواية — والملاحظ أن اللفظ المستخدم فى اللغات الأوروبية ليدل على الرواية وهو (رومان) مشتق من رومانس — ويحتفل النقاد بهذه التفرقة لأنها تحدد لأول مرة فى تاريخ الأدب الأوروبى الملامح التى سادت فيما

بعد للرواية وهى ابتعادها عن حياة الملوك والأمراء، وعن تصوير مفارقات القدر ومآسيه، والخوارق، والأبطال والبطلات وما إلى ذلك، وتركيزها على الحياة العادية أى على الإنسان العادى وعالم الواقع. ولا داعى للخوض فى نبشاة الرواية الإنجليزية وتطورها فى العربية كتب تتناول ذلك كله وتفيد من يريد الاستزادة وإن لم يكن متخصصا، كما لن نتعرض لنشأة الرواية العربية ابتداء من رواية زينب للدكتور محمد حسين هيكل وإنهاء بجيل ما بعد نجيب محفوظ فهناك أيضا كتب متخصصة تفى الموضوع حقه. ولكننا فى الصفحات الباقية سوف نلقى الضوء على أهم تطور شهده الرواية الحديثة فى العالم منذ ازدهارها الذى لم يسبق له مثيل فى القرن التاسع عشر وحتى الآن — ألا وهو تطور مفهوم الشخصية على ضوء علم النفس (أو على الأصح بدايات علم النفس الحديث) فى أوائل القرن العشرين.

(٤)

سبق أن قلت إن أهم ما تتميز به الرواية ليس فقط عن القصة القصيرة بل أيضا عن سائر الأنواع الأدبية على الإطلاق يتمثل فى الحرية التى يتمتع بها الكاتب فى وصف الشخصية من

الخارج ومن الداخل، وتحليل مظاهر سلوكها وحديثها فى الأماكن والأوقات التى يختارها، وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى وهلم جرا دون أن تحده حدود الطول أو اللحظة الواحدة (مثل القصة القصيرة) أو حدود وجهات النظر مثل المسرح — فالكاتب المسرحى مقيد بما يمكن للشخصية أن تقوله عن نفسها أو بما يمكن للشخصيات الأخرى أن تقوله عن تلك الشخصية أى إنه لا يستطيع أن يتحدث إلينا مباشرة وإذا استطاع ذلك إما بالحديث من خلال شخصية تمثل وجهة نظره أو بالحديث عن طريق الراوى فلن يستطيع أن يسهب ويطنل لأنه أيضا محكوم بالوقت الذى يستغرقه تمثيل المسرحية على المسرح.

وهذه الحرية الظاهرة هى مشكلة المشاكل — نقول الظاهرة وإن كان الأحرى بنا أن نقول "الظاهرية" لأنها حرية خادعة. فالكاتب الحديث لا يتمتع إلا بقدر يسير من الحرية فهو فى أحيان كثيرة لا يستطيع إيقاف الأحداث ليصف لنا الشخصية وصفا مسهبا على مدى صفحات وصفحات — مهما كان الوصف ممتعا، وأقصى ما يستطيعه هو تقديم الملامح الأساسية للشخصية كما يراها (أو كما تراها شخصية أخرى إذا كان يرواح بين وجهات النظر فى السرد) وذلك إما أثناء الحدث (أى الفعل) أو قبله أو بعده، بل إنه أحيانا ما يستغنى عن الوصف المباشر تماما ويركز على الحدث أو الحادثة سواء على

المستوى المادى أو النفسى لابرار دوافع الشخصية أو ردود أفعالها بحيث نستطيع أن ندرك منها طبيعة الشخصية. وهذا يعنى أن على الكاتب الحديث أن يضع ميزانا دقيقا بين ما يمكن أن يتقبله القارئ من الوصف المباشر طال أم قصر وبين ما يمكن أن يدركه بطريق غير مباشر من خلال الحادثة. ونحن نذكر قول هنرى جيمس - الكاتب الروائى الأمريكى الكبير- "إن الشخصية هى التى تحدد نوع الحادثة والحادثة هى التى توضح لنا طبيعة الشخصية" - وعلى أية حال فكما ذكر غيره من الكتاب نرى أن الحادثة لا تتفصل عن الشخصية مثلما لا تتفصل الشخصية عن الحادثة إذ قد تكون الحادثة حدثا نفسيا خالصا لا يخرج عن نطاق النية والسريرة ويظل كامنا لا يدرى به إلا الله وصاحبه (بل ربما لم يدركه صاحبه كل الإدراك).

ومنذ أن "بلغت الرواية سن الرشد" - كما قال أحد النقاد - عندما نشر دانييل ديفو روايته المعروفة روبنسون كروزو (فى مطلع القرن ١٨) واهتمام الكتاب بالشخصية يتزايد. والنظرة السريعة إلى الروايات الأولى فى الأدب الأوروبى سوف تكشف لنا مدى اهتمام الروائيين بالشخصية المحورية، فإذا وصلنا إلى القرن التاسع عشر وجدنا الكتاب يهتمون ليس فقط بالشخصية المحورية بل بإخراج أعداد هائلة من الشخصيات التى لا تتمحى

صورها من الذاكرة. يمكننا أن نتخطى كتاب العقود الأولى من القرن ١٩ وأهمهم السير والتر سكوت وجين أوستن حتى نصل إلى كتاب العصر الفكتوري في أواسط القرن (نسبة إلى الملكة فكتوريا) مثل أنطوني ترولوب والأخوات الثلاث آن واميلي وشارلوت برونتي (وأشهر رواية للأولى هي أجنيس جراي والثانية هي مرتفعات ورنج والثالثة جين إير) وثاكري وجورج إليوت ومسز جاسكل ثم تشارلز ديكنز عملاق الرواية في ذلك العصر وصاحب التأثير الأكبر في الرواية الغربية حتى نجيب محفوظ.

قلنا إن الشخصيات التي تتركز بها روايات العصر الفكتوري شخصيات يصعب نسيانها، فهي شخصيات حية يصعب عليك أن تصدق أنها من نسج الخيال وحديثها ممتع بل إن وجودها نفسه ممتع. وقد اهتم هؤلاء الكتاب بشخصياتهم فخصصوا لها الصفحات الكثيرة مهما كانت الشخصية "ثانوية" بالمعنى الفني أي لا تتصل بصلب الحدث الرئيسي. فلنضرب مثلاً من رواية أوليفر تويست (من تأليف تشارلز ديكنز) وهو تصوير السيدة كورني، الأرملة التي تشرف على الملجأ الذي يحل به أوليفر الصغير. إنها ليست شخصية هامة في ذاتها وعلاقتها بالمستر بمبل علاقة "ثانوية" إذا وضعت في سياق الحدث الرئيسي أو الأحداث الرئيسية. ولكن ديكنز يفرد لها صفحتين من الوصف

التفصيلي بحيث نتصورها في غرفتها ونعرف مشاعرها إزاء زوجها الراحل وآمالها في زوج المستقبل! كما نراها وهي تعد الشاي وما إلى ذلك. وكما نجح ديكنز نجح ترولوب وغيره حتى لقد أسمى أحد النقاد رواياتهم "المعارض الممتعة للشخصيات المتنوعة!"

ولكن كيف نجح الفكتوريون فنيا في إبداع هذه الشخصيات التي لا تتسى؟ يذهب بعض النقاد في تحليلهم — محقّين — إلى أن الكاتب الروائي في العصر الفكتوري يعتمد إلى انتقاء السمات المميزة لكل شخصية ويتكئ عليها وحدها ولو ضحى في سبيل ذلك بسائر الصفات البشرية لها. فنجد لكل شخصية خصيصتين أو ثلاثاً تعرف بهما أو بها ولا يزيد الكاتب عنهما. أي إنه يحاول إخراج صورة متبلورة واضحة كل الوضوح ترسخ في الذاكرة فإذا أحس في الشخصية تناقضا أو تغيرا يمكن أن يؤثر في هذا الوضوح أبعدده على الفور حتى لا تهتز الصورة. فالمستر ميكوبر في رواية دافيد كوبرفيلد دائما متفائل، وأحيانا تنزع الشخصية إلى ترديد عبارة تلتصق بها وتصبح علامة عليها — ليس فقط مدخلا لسلوكها بل أيضا لمنطقها وإحساسها إذ دائما ما تقول زوجة ميكوبر "إننى لم ولن أهجر مستر ميكوبر" — ولا تكاد في سائر حديثها في الرواية نفسها

تخرج عن هذا المعنى — مما جعل أحد النقاد يسميها "الدمية الناطقة".

وقد قرأت رأيا حديثا مفاده أن شخصيات العصر الفكتورى أقرب ما تكون إلى "الطباع" (أو "الأخلاط") التى صورتها مسرحيات العصر الاليزابيثى. إذ يمثل كل منها جانبا من جوانب الطبيعة البشرية دون أن يمثل أى منها جميع الجوانب. بل إن ناقدا سليط اللسان شبه تلك الشخصيات بالكاريكاتير— أى بالصور الهيكلية التى تبالغ فى جانب من الجوانب لإبرازه وتهمل الجوانب الأخرى .

وثم سبب آخر هو أن شخصيات الرواية فى القرن التاسع عشر — بصفة عامة ومع استثناءات هامة — لا تتطور، بمعنى أن الشخصية التى تطالعنا فى بداية الرواية هى نفسها التى تطالعنا (مع تعديلات لا تكاد تذكر) فى آخرها. أى إنها تتميز بالثبات ولو أنها تغيرت لما أصبحت تتمتع بالحيوية والوضوح اللذين تتمتع بهما ولما استطعنا أن نذكرها بمثل هذا الوضوح. ولهذا وصفها أحد النقاد بأنها شخصيات ساكنة (ستاتيكية) أى غير متحركة (ديناميكية).

ولكن هذه الأسباب التى تفسر لنا حيوية شخصيات الرواية آنذاك لا تعنى الخط من قدر الروايات أو مؤلفيها. ولكنها توضح

فحسب ما كان الفكتوريون يرمون إليه ومن ثم توضح وضع المحدثين. إننا لا نرى مثل هذا الحشد الحاشد من الشخصيات التي يصعب نسيانها في روايات المحدثين — في روايات فيرجينيا وولف وجيمس جويس وأولدوس هكسلي و د. هـ. لورنس — ليس لأنهم لم يعودوا يهتمون بالشخصية بل على العكس لأن اهتمامهم بشخصية الإنسان الفرد تزايد إلى حد لم يسبق له مثيل! إنهم لا يهدفون إلى تقديم "معارض ممتعة للشخصيات المتنوعة" ولكنهم يريدون أن يعرفوا بدقة كل ما يدور في نفس الإنسان الفرد. فكأنما انصب اهتمامهم على البحث النفسي. والروائي الحديث يكتشف أثناء بحثه أن الإنسان ليس كائناً بسيطاً وأنه أكثر تعقيداً مما تصوره الرواية الفكتورية. فالشخصيات الفكتورية يسهل تصنيفها لأن الكاتب يرجح كفة عناصر الخير أو عناصر الشر إما بالتدرج أو منذ البداية بحيث لا يساور القارئ أى شك في "لون" أو طبيعة الشخصية التي يقدمها، أما في الرواية الحديثة فالكاتب يجعلنا نحس أن ترجيح إحدى الكفتين ليس دائماً بالأمر اليسير. وإذا صدق علم النفس الحديث فإن النفس البشرية لا تتكون من عناصر "كمية" يمكن تسميتها بالخصائص أو الصفات. فالإنسان الذي يصوره الكاتب الحديث أقرب إلى النهر الجارى المتغير منه إلى مجموعة صفات ثابتة إذ إن النهر النفسى يتدفق مُسرِعاً حيناً آناً ويبطئ

أنا آخر، ويكثر الطمى فيه حيناً، وتصفو مياهه حيناً آخر. وهكذا يظهر لنا فى صور متفاوتة بين الحين والحين. إنه قادر على التضحية والفداء فى لحظة ما، فكأنما هو بطل أسطورى — مثلما ينزع فى لحظة أخرى إلى الجبن والتردد. وما ينطبق على الأفراد ينطبق على العلاقات فيما بينهم: فالرجل فى الرواية الفكتورية حينما يبدأ علاقة مع فتاة ما يكون عادة واحداً من اثنين لا ثالث لهما فهو إما صادق فى عاطفته شريف المقصد أو هو كاذب مخادع ينشد المتعة وترجية الوقت فحسب. ولكن الكاتب الحديث يقول لنا إن كل علاقة تتضمن "الذهب والطين، وتضىء بنور الحضارة مثلما يحكمها قانون الغاب" — أى إن التفرقة بين الموقفين المفترضين لم تعد واضحة لأن لونا ثالثاً بل عدة ألوان بدأت تظهر إلى جانب الأبيض والأسود.

وهكذا فإذا كان الكاتب يريد تجسيد شتى الحالات النفسية والانفعالات المتناقضة التى يتكون منها الفرد خاصة فى علاقاته مع أفراد يتسمون بالتكوين نفسه فإنه لن يستطيع إخراج قصة ميسرة تلعب فيها الشخص الواضحة أدوارها المرسومة لها بدقة والتى تمثل طبائعها وخصائصها المعروفة سلفاً بحيث تكون متوقعة محددة من البداية إلى النهاية. "فالحكاية" — أى ما نسميه بالعامية "الحدوته" — لن تكون ذات أهمية كبرى ولن تلتصق شخصياتها بالذاكرة فلا تتمحى — إذ إن الفرد العادى —

كما يقول أحد النقاد — ليس "شخصية لا تتسى"، والكاتب يضحى
بالصفة الأخيرة فى محاولته الوصول إلى الحقيقة. أضف إلى
هذا أن القارئ نفسه لم يعد يكثر كثيرا للوضوح فى
التقسيمات البشرية ولم يعد يعتقد أن تسجيل ما يفعله الناس أهم
ما يستطيع الروائى أن يقدمه. إنه يريد "الحياة" كما هى دون
تتميق أو تزويق، ودون أن يقدم لنا الكاتب أحكامه على
الشخصيات: أى يريد الشخصيات بكل ما فيها ويطلب من
الكاتب عدم التدخل — أى عدم تقسيمها إلى معسكرى الخير
والشر مقدما! وهكذا بدأ ما يسمى بالتيار النفسى فى الأدب
واتخذ صور التجارب المختلفة وكانت أولها تجربة الرواية
البيوغرافية أى التى تختص بسيرة حياة فرد ما كأنما تترجم له.

(٥)

وأول ما تخلص منه الكاتب الحديث فى هذه الرواية الجديدة
هو "الحبكة". ولقد حان الوقت لتساءل عن معنى ما أسميناه
بالحبكة. قلنا فى تحليلنا لإحدى القصص القصيرة إن الحبكة فى
أبسط صورها هى الحتمية التى تربط بين الأحداث والمحافظة
على التشويق فى الوقت نفسه. وهذا صحيح وينطبق على شتى
أنواع الفنون الأدبية التى تشتمل على أحداث سواء كانت

قصصية أو درامية. ولكن الصورة المبسطة تخفى وراءها بعض الملامح التي لابد من الإحاطة بها إذ إن معنى الكلمة في اللغات الأجنبية يعنى "التخطيط" أو "الخطّة" — وهذا هو المعنى الأعم والأشمل. والواضح إذن أنك إذا أردت أن تخطط لقصتك أو لأى شئ فعليك أن تكون على علم مسبق وواضح بكل ما فيها من شخوص وأمكنة وأزمنة إلخ بحيث تستطيع أن ترسم خطة قائمة على معلومات كمية محددة. وأول ما عليك أن تفعله إذن هو أن تقول مقدما إن عندى عددا من الشخصيات هم فلان وفلان أما الأول فطموح ودوافعه كذا وكذا وأما الثانى فقنوع ودوافعه كذا وكذا وتفعل الشئ نفسه إزاء الثالث والرابع والخامس! ولذلك فالكاتب التقليدى الذى يجهز حبكة مقدما يحافظ على طبائع هذه الشخصيات ولا يسمح لأى منها أن يتصرف "خارج حدود طبيعته" (والتعبير الإنجليزى هو أن فلانا يتصرف إما طبقا لطبيعة شخصيته أو ضدها)، وهكذا تكون الأفعال الإرادية فى الرواية — والتي تؤدى بالضرورة إلى نتائج "طبيعية" تتفق مع معطيات الشخصية أفعالا متوقعة و"مفهومة"، وكذلك يكون التفاعل بين الشخصيات — متمشيا مع هذه الخصائص المسبقة. وكذلك أيضا يلجأ الكاتب إبقاء على عنصر التشويق وإحياء لرغبة القارئ فى الاستمرار فى القراءة، إلى إخفاء بعض المعلومات عنه أو عن بعض الشخصيات — وقد

تتضمن هذه المعلومات حقائق "أساسية" عن الشخصية يخفيها الكاتب متعمدا حتى يبقى على خيط من الغموض يشد القارئ إليه. وقد يسمح لشخصية أخرى أن تحيط بهذه "الحقائق" وتتصرف على هديها فيبدو سلوكها غريبا وغير مفهوم — ولكن الكاتب في النهاية يفصح عنها ويميط اللثام عما اختفى فتتضح الصورة ونصل إلى لحظة الكشف حيث نرى معنى كل شيء — ونرى كل شخصية وقد سارت وفق نهجها المرسوم سلفا — فنصل إلى ما يسمى بالحل (أو الكشف) — وما الحل بالنسبة للحبكة أو العقدة إلا لحظة تبين أن كل شيء في موضعه وأن ما كان يبدو غريبا ومتناقضا ليس في الحقيقة كذلك وإنما نحن ظننا ذلك لأننا لم نكن نحيط بالحقائق جميعا.

ولهذا فعندما قلنا إن الكاتب الحديث قد تخلص من الحبكة كنا نعنى أنه تخلص من بناء "الخطة" على أسس معلومة سلفا. فالرواية البيوغرافية، التي تروى حياة فرد ما، تقدمه لنا في صور منتبذة من المهد إلى اللحد. فهو رضيع يتحدى المربية ويحب أمه ويكره أباه، ويذهب إلى المدرسة ثم إلى الجامعة ويهفو قلبه إلى فتاة ما ويتزوج ويطلق ويتزوج مرة أخرى ويفشل في العمل أو ينجح ثم يموت!

فهذه الرواية التي استهلت التجارب النفسية توحى بأن ما يحدث في الحياة يمكن أن يحدث، بل لابد أن يحدث، في الأدب! وشتى الانطباعات والأحداث التي تتضمنها الرواية لن ينتظمها خيط الحكمة بالمعنى المفهوم فالشخصية تتطور وتتغير ويصعب التنبؤ بما سوف تفعله. وقد ازدهرت هذه الرواية في السنوات السابقة مباشرة للحرب العالمية الأولى — وأهم كتابها هم ج . د . بيريسفورد (الذي كتب ثلاثيته الشهيرة جاكوب سطل) وكومتون ماكنزي (الذي كتب شارع الشر) وهيو والبول (الذي كتب رواية الاصطبار). وفي الأدب العربي أقرب ما يرد إلى ذاكرتي هو رواية من أجل ولدي للمرحوم محمد عبد الحليم عبد الله.

وإذا تأملنا هذه الرواية الأخيرة قليلا وجدنا ما أسميناه بغياب العقدة أو الحكمة فالكاتب يتبع خطى بطله من البداية إلى النهاية ويلقى في طريقه بالشخصيات التي ما نكاد نذكر لها أية ملامح في سبيل تصوير شيء واحد ألا وهو ما يسمى في علم النفس بعقدة أوديب أي تعلق الابن بوالدته تعلقا مرضيا (أي غير صحي) فالكاتب يضع البطل في مواقف متعاقبة ولكنها لا تخضع لقانون العلة والمعلول الذي أشرنا إليه فهي تتوالى بحكم تقدم البطل في السن لا بحكم إرادته. ولهذا نجد أن هذه الرواية لا تحتفل برسم الشخصيات، والكاتب يمر بها مر الكرام لأن

همه هو متابعة الرحلة النفسية للبطل لا تصوير البشر من حوله.

(٦)

وثانى التجارب بعد الرواية البيوغرافية محاولة تسجيل كل شئ أو محاولة رصد الحياة بشتى تفاصيلها دون إغفال أى شئ بدلا من تطبيق مبدأ الانتقاء الذى عمل به الفكثوريون. ولهذا وجد الكتاب فى أوروبا منذ سنوات الحرب الأولى (وحتى اندلاع الحرب العالمية الثانية) أن رواية واحدة لا تكفى لرصد حياة شخص فأفرد بعضهم لها عدة روايات (ونذكر الكاتبة دوروثى ريتشاردسون على سبيل المثال التى أخذت على مدى سنوات طويلة فى نشر سلسلة روايات باسم الرحلة ترصد فيها حياة بطلتها التى أسمتها ميريام هندرسون - وفى الرواية التاسعة لم تكن هذه البطلة قد تخطت مرحلة النضج، وفى الرواية الحادية عشر (١٩٣٥) كانت ما تزال على أبواب الكهولة ولم تصل إلى النهاية الا فى الرواية الثانية عشرة (١٩٣٨). وقد دافعت فيرجينيا وولف عن هذا المنهج دفاعا مجيدا - ونقتبس من أحد كتبها عبارة تحدد فيها الخصائص المميزة لكاتب مثل جيمس جويس فهى تقول إنه

يحاول الاقتراب كل الاقتراب من الحياة وذلك بتسجيل "الذرات
وهي تتساقط في ذهنه بالترتيب الذى تتساقط به أى برصد
النسق الذى تنتظم به فى الشعور وتجسيدها فى المشاهد
والأحداث مهما بدت فى ظاهرها مشتتة وغير متجانسة".

والحق أن جيمس جويس يفعل ذلك فى رواياته — وأقرب
الأمثلة إلى القارئ العربى هى رواية يوليسيس (ويشار إليها
أيضا باسم أوليس وعولس) ورواية صورة الفنان فى شبابه
(وهما مترجمتان ومنشورتان). وفى الرواية الأخيرة (التي أبدع
ترجمتها ماهر البطوطى) نرى مشهدا يصور لنا هذا المنهج
بوضوح: إنه يقدم لنا مجموعة من التلاميذ يناقشون موضوعات
منوعة وأثناء ذلك يصف جويس ما يفعله كرانلى وهو أحدهم
حين يأكل التين ويستخرج بذوره المحشورة بين أسنانه وينظر
إليها. والحقيقة أن عملية أكل التين ومضغه واستخراج البذور
تسير جنبا إلى جنب مع المناقشات التى تعلو فى مستواها فتصل
إلى الدين أو تتخط فتتناول الخمر والنساء! والكاتب يرمى هنا
إلى تصوير التجربة الإنسانية تصويرا شاملا أى تقديمها بكل ما
تحفل به من ثراء فى التفاصيل المادية والنفسية وكذلك حين
ينتقل جويس لكتابة يوليسيس فهو يحشد فى الرواية تفاصيل لا
يبدو أن القارئ يهتم بها، أولاً: لأننا نفعليها بطريقة تلقائية وثانياً:
لأنها لا تختلف من فرد إلى فرد ولا يمكنها من ثم أن تصبح

علما على فرد دون آخر (أى شخصية دون أخرى) — خذ هذا
المثل البسيط:

"كان الماء قد بدأ فى الغليان: ريشة من البخار صاعدة من
فم الإناء على النار. أمسك بالبراد الفخار ووضع فيه بعض
الماء المغلى لينظفه ويدفئه ثم رمى الماء فى الحوض. ووضع
أربع ملاعق من الشاي وأمال الإناء حتى يصب الماء المغلى.
ثم تركه جانبا حتى" يخرط "وأزال الإناء من على النار وضرب
بالبطاسة الجمر المتقد ثم وضع فيها قطعة من الزبد وأخذ ينظر
إليها وهى تنزلق فيه وتنصهر".

وقد اختلف النقاد فى مزايا هذا المنهج وظهر له انصار
وأعداء وإن كانت الغلبة فى سنوات ما بعد الحرب العالمية
الثانية للأنصار. ولذلك فلا بأس من تقديم نبذة مقضبة من
كتابات أحد الأعداء قبل أن نرد عليها: يقول جيرالد جولد فى
كتابه الرواية الانجليزية:

"إن المستر جويس يجهد نفسه أيما اجهاد ولكنه مازال أبعد ما
يكون عن تسجيل كل شئ. لقد بلغنى أن روايته يولييسيس تهدف
إلى تقديم الأفكار والمشاعر والأفعال التى يقوم بها فرد واحد فى
يوم واحد — ومع ذلك فهناك استطرادات توسع من النطاق
الزمنى للرواية دون جدال. ولكن حتى لو بلغت من الضخامة

حجم أربعة وعشرين دليل تليفونات فلن تستطيع تسجيل جميع الأفعال والأفكار والمشاعر التي تشغل حيزاً من الزمن لا يزيد على ساعة واحدة وليس أربعاً وعشرين. إن دليل التليفونات يعتمد على مبدأ الانتقاء الصارم والضغط الشديد وهو لذلك يعتبر عملاً فنياً إذا قورن بسلة المهملات . ورواية يوليسيس سلة مهملات" (ص ٢٠ - ٢١) .

وقد تعمدت أن أورد هذه الفقرة المثيرة لأبرز مدى الجودة التي اتسم بها عمل الكتاب الجدد في فترة ما بين الحربين. والحقيقة أن جولد ظالم ومتعنت فالهدف الذي وضعه جويس لنفسه يتضمن إلى جانب "تسجيل كل شيء" رصد الحياة النفسية الخصبية بكل دقائقها وتفاصيلها وهي الحياة التي يستعصى تصويرها على الروائيين المولعين بالترتيب والتبويب والتصنيف ثم بالتصحيح والتتقيح والتحقيق والتتقيق والتشذيب والتهذيب! وفيرجينيا وولف هي المدافع الأول عن هذا المذهب وملهمة النقاد الذين أيدوه. فهي تنتقد أرنولد بنيت بسبب نزعتة الفكتورية (فهو الاستثناء الواضح من بين كتاب القرن العشرين) وفي مقال آخر عن تعقيد النفس البشرية الذي تراه في كتابات الكاتب الفرنسي "مونتاني" تدعونا إلى أن "نفحص قليلاً ذهن الإنسان العادي في أي يوم عادي" قائلة:

"إن الذهن يستقبل آلاف الانطباعات — منها التافه ومنها الخيالي ومنها سريع الزوال ومنها ما ينطبع على الذهن بحدة الفولاذ. وتتهال الانطباعات من كل حذب وصوب، منهمرة كأنها أمطار متواصلة من ذرات لا تعد ولا تحصى، وفي انهماكها تتخذ أشكالا هي جوهر حياتنا في أى يوم عادى — الإثنين أو الثلاثاء. ولكنها تتفاوت في دلالتها وأهميتها، فتتحول الدلالة من لحظة إلى لحظة ومن مكان إلى مكان". وتختتم مقالها قائلة إن على الروائي أن "يصور روح الحياة الطليقة المجهولة والمتفاوتة في الشكل والاتجاه — مهما بلغت درجة تعقيدها وانحرافها". ومن هنا كان الاتكاء على الحياة النفسية ومحاولة الكتاب الوصول إلى دقائقها وتفاصيلها مهما بلغت درجة غرابتها. ولكن قصتنا لم تنته هنا والخطوة التالية في تطويرها ذات أهمية كبرى!

(٧)

أما الخطوة التالية فنتمثل في إيمان الروائيين باستحالة الوصول إلى الحقيقة أو الحقائق الخاصة بالنفس البشرية، لا من طريق تتبع حياة الفرد ولا بدراسة أفكاره وتطورها ولا برصد حالته النفسية ولكن بإدراك عدد من اللحظات النفسية ذات الدلالة

الخاصة، وذلك تأثراً بما شاع عن علم النفس آنذاك، وهو اكتشافه أن الفرد ليس شخصية واحدة بل عدد من الشخصيات. وينبغي أن نستدرك بسرعة فنقول إن علم النفس الحديث لا ينكر وجود الشخصية — كل ما هنالك أن بعض المدارس النفسية التى شاعت فى تلك الآونة (مثل مدرسة السلوكيين) تقول إن مفهوم الشخصية مجرد افتراض ورثناه عن الأسلاف فى العصور الوسطى ولا يمكن إثباته فى ذاته. وتفصيل ذلك أن فكرة وجود الشخصية تحتم افتراض وجود كيان آخر داخل الإنسان وهو الوعى أو الشعور الذى يعبره تيار الحالات النفسية والرغبات والأهواء وما إلى ذلك وهذا الوعى كيان دائم ومستمر يتلون بلون ما يمر به، ويتغير باستمرار، ولكنه يظل على الدوام كائناً منفصلاً ومستمراً إذ يضم كل التغيرات التى تحدث له أو تحدث فيه — ومن ثم فإن هذا الوعى أو الشعور يمثل الخيط الأساسى لشخصية الفرد فكأنما هو نهر لا يتغير اسمه مهما أسرع أو أبطأ، ومهما علمت شطآنه أو انخفضت، ومهما تسرب ماؤه وانداح فى القيعان المجاورة لمجراه! أو كأنه خيط المسبحة الذى ينتظم حباتها أو خيط القلادة الذى ينتظم ألواناً من الدر تمثل الحالات النفسية المختلفة. فالوعى هو الخيط الذى لا بد من افتراض وجوده وهو أساسى وجوهري — لأنه يربط الحالات النفسية المنفصلة جميعاً لينشئ وحدة متكاملة هى التى نسميها

"الأنا" أو الشخصية. وهذا هو ما تنكره بعض المدارس النفسية أو الفلسفة أو النقدية الحديثة.

ولابد من استدراك آخر. إن السلوكيين (وما أشبه مايقولونه بما قاله دافيد هيوم فى القرن الثامن عشر!) لا ينكرون أن المرء يعى أو يشعر بأفكاره ورغباته وما إلى ذلك. ولكن ينكرون وجود كائن منفصل مستقل اسمه الوعى أو الشعور — كأنما هو خزان تسبح فيه (مثل الأسماك) الأحداث والحالات النفسية والرغبات إلخ بحيث يظل قائما حتى لو هجرته هذه الأسماك! وهكذا، فإذا افترضنا عدم الفصل بين المشاعر والشعور أو بين الأشياء التى نعيها والوعى نفسه كانت النتيجة أننا سنواجه سلسلة من الحالات النفسية بدلا من الكيان الدائم المستمر الذى اسمه الوعى. وثم اتجه لدى الكثيرين من الفلاسفة (وليس لدى السلوكيين فحسب) إلى انكار وجود "الأنا" المستمرة، بل إن برتراند رسل يعرف الشخصية بأنها "سلسلة من الحالات النفسية التى اعتدنا تعريفها بأنها حالات شخص واحد إذا كان هناك شخص واحد يمكن أن تنتمى إليه هذه الحالات". وقد قدم الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون تشبيها لهذه الحالات بالصورة الثابتة على الفيلم السينمائى التى تبدو لنا متحركة حين يدار الفيلم بسرعة.

هذا إذن هو جوهر ما أسميناه بالخطوة التالية بالنسبة لتطور الفن الروائي الحديث وهو بإيجاز اعتقاد الروائي إنه إذا أراد أن يجسد فى القصة طبيعة الوجود "الواقعية" (لا المفترضة) فإن عليه أن يركز على اللحظات التى يبرز فيها هذا الوجود فى صورة إحساس به أو وعى وإدراك له. ولما كانت هذه اللحظات منفصلة فى الواقع (لأن الاتصال والاستمرار يفترض وجود الشخصية وهو ما ينكره الروائي) فإن عليه أن يركز على كل منها دون أن يعتمد إلى تزييف الواقع بالربط فيما بينها فى نطاق ما يسمى بالشخصية. ولذلك يركز الروائي الحديث على اللحظة النفسية ويضع فيها كل ثقله إما عن طريق "تسجيل كل شئ" وإما بتعميقها حتى يتأكد استقلالها وانفصالها. وقد أدت الخطوة التالية إلى نشوء ثلاث اتجاهات حديثة أولها: رواية المشاهد غير المترابطة وثانيها: الرواية التى تبدو فيها هذه المشاهد المستقلة (وهو التعبير المستعار من الدراما) فى صورة أحداث لا يربط بينها إلا التقارب الزمنى أو المكانى. وثالثها: الرواية التى تستخدم لغة غير مترابطة حتى تجسد انعدام الترابط بين المشاهد أو الأحداث. ولنقدم النموذج الذى يمثل النوع الأول من رواية غرفة جاكوب للكاتبة فيرجينيا وولف. فنحن نرى جاكوب وهو رضيع فى كورنوال، ثم وهو صبي فى سكاربره ثم فى المدرسة ثم فى جامعة كيمبردج، أو وهو فى قارب بجوار

جزر سيلى وهلم جرا. فكل مشهد منفصل معزول عن الذى يليه ولا تقول لنا الكاتبة كم مر من الوقت بين هذا وذاك، كما لا تقول لنا أين نحن. وأحياناً تكتشف بعد قراءة صفحتين أو ثلاثاً أنك قد تركت البروفسور (هكستابل) يقرأ فى مكتبته وأصبحت فى مصحة المدرسة أو فى لندن أو فى جزر سيلى وهلم جرا. وأحياناً تطول المشاهد فتمعن فى الطول وأحياناً ما تقدمها الكاتبة فى سطور قليلة.

انظر إلى هذا المشهد المتناهى فى القصر:

(اغرورقت عيناها بالدموع فتراقصت فى عينيها صور زهور "الداليا" وتحولت إلى موجات من اللون الأحمر، كما توهجت صورة البيت الزجاجى فى عينيها، وبدا المطبخ وقد تألأت فيه نصال السكاكين. وكانت السيدة جارفيز زوجة القسيس تقول فى نفسها — فى الكنيسة أثناء عزف الترانيم وقد انحنت السيدة فلاندرز على رؤوس أبنائها الصغار — إن الزواج حصن حصين وإن الأرامل قد كتب عليهن التيه وحدهن فى الخلاء الفسيح والتقاط الأحجار وجمع أعواد القش الذهبية وحيدات دون معين يحميهن — أواه للمسكينات. وكانت السيدة فلاندرز قد فقدت زوجها منذ عامين.

ونادى آرشر "جاكوب ! جاكوب!"

وكتبت السيدة فلاندرز على الظرف كلمة "سكاربره"
ووضعت تحتها خطا ثقيلًا فقد كانت هي مسقط رأسها ومركز
الكون).

أو انظر إلى هذا المشهد:

(وفي هذه اللحظة مزقت الهواء ولولة تتمايل وتتهدج وتقطر
حزنا. كانت تفتقر إلى قوة الإفصاح عن نفسها ومع ذلك فقد
تناهت إلى الأسماع ثم تراخت. وعندها فتحت الأبواب فتحا
وثبدا في الشوارع الخلفية وتقدم من مصدر الصوت بعض
العمال.

كانت فلورندا مريضة.

وكانت السيدة دورانت التي تعاني من أرقها المعتاد تقرأ
فخطت خطا بالقلم الرصاص في الهامش بجانب بعض الأبيات
في قصيدة "الجحيم". وكانت كلارا نائمة وقد دفنت رأسها في
الوسائد. وكان على منضدة غرفة النوم بعض الورود المشعثة
وزوج من القفازات البيضاء الطويلة.

كانت فلورندا ترتدى فوق رأسها قبعة المهرج البيضاء
المخروطية الشكل. وكانت مريضة).

إن بعض ما يحدث في كل مشهد لا علاقة له بالمشهد نفسه
ولكنه يحتل مكانه فيه لأن له وجودا زمنيا فيه ما دام قد حدث

فى تلك اللحظة. فنداء آرشر على جاكوب لا علاقة له البتة
بالمشهد الأول ولكن النداء قد حدث فى ذلك الوقت وقبل أن
تكتب السيدة فلاندرز على الظرف "سكاربره" — ولذلك فقد وجد
طريقه إلى المشهد. وكذلك مرض فلورندا. فهو لا علاقة له
بالولولة — وهذا ما يجعل قراءة الرواية الحديثة أمرا صعبا
فالقارئ يفترض علاقات أو يقيمها إذا لم يجدها — ولكن الكاتبة
تتبع المنطق الذى يقول "أليست الرواية شريحة من الحياة؟
والشريحة الزمنية التى أقدمها تتضمن هذه الأحداث المنفصلة".

ولنأخذ النموذج الذى يمثل النوع الثانى أى تقديم المشهد
باعتباره مجموعة متعاقبة من الأحداث — من الرواية نفسها.
هذا مشهد فى مقهى:

(أنفقت عشرة بنسات على الغداء.

وقالت السيدة التى ترتدى ثوبا مزركشا وتقف فى الصندوق
الزجاجى بالقرب من الباب "تصورى. لقد نسيت مظلتها" —
كان المقهى هو أحد مقاهى شركة "اكسبريس دبرى" وأجابتها
ميلي إدواردز (الجرسونة) "ربما استطعت اللحاق بها". وكان
شعر ميلي فاتح اللون ومضفرا. وانطلقت تعدو خارجة من
الباب.

وبعد لحظة عادت وفي يدها المظلة الرخيصة التى
نسيتهـا فانى وقالت "لم أستطع اللـحاق" ومدت يدها إلى ضفائرها.
وغمـغت الفتاة التى تتولى محاسبة الزبائن "يا لهذا الباب!"
كانت يدها مغطاة حتى أطراف الأصابع بقفازات سوداء
أما أطراف أصابعها التى كانت تسحب فواتير الحساب فكانت
متورمة مثل النقانق.

"فطيرة مع الخضار. فـنجان قهوة وقطائف دون حشو. بيض
على الخبز المحمر. فطيرتان بالفاكهة".

وهكذا كانت الأصوات الحادة للجرسونات تتردد فى
اقتضاب. وكان الرواد يسمعون ترديد "طلباتهم" بصوت عال
فيشيع الرضى فى نفوسهم ويتطلعون إلى الطعام على الموائد
المجاورة فيعمر الأمل قلوبهم. وأخيرا وصل الطلب. ها هو
البيض فوق الخبز المحمر. لم تعد العيون تصول وتجول.

وألقيت مكعبات رطبة من الفطائر فى أفواه مفتوحة مثل
الأكياس المثلثة. وكانت نلى جنكنسون — التى تعمل ناسخة على
الآلة الكاتبة — تقطع فطيرتها دون أى اهتمام. وكانت تنير
رأسها لتتنظر إلى الباب كلما فتح. ماذا كانت تتوقع أن ترى؟

وكان تاجر الفحم يقرأ صحيفة الديلى تلغراف دون توقف
وقد شرد ذهنه فبدلاً من أن يعيد الفئجان إلى الطبق وضعه على
مفرش المنضدة.

وأنهت السيدة بارسونز المناقشة قائلة "هل يمكن أن يكون
الإنسان أشد وقاحة من هذا؟" نفضت بيدها ما علق بالفراء من
فتات الخبز. وصاحت الجرسونة:

"لبن ساخن وفطيرة جبن. إيريقي شاي. خبز وزبد" وفتح
الباب ثم أغلق).

هذه الأشياء — كما نرى — تتم عن دقة ملاحظة ولماحية
باهرة ولكنها غير مترابطة. إنها تحدث في المكان نفسه وفي
الوقت ذاته. ولكن — فيما عدا ذلك لا يوجد ما يربط بينها.
والأهم من ذلك أنها لا تمثل تياراً من الشعور يكشف لنا عما
يدور أو ما أسمىناه بالحقائق أو الأحداث النفسية عند إحدى
الشخصيات. ولكنه الولع الشديد بتصوير الواقع باعتبار أن
الواقع هو الحياة وأن على الروائي أن ينقلها كما هي. وقد علق
أحد النقاد أخيراً على هذا قائلاً "إن على الروائي أن يقول لنا ما
معناه — إن كان له معنى!"

وأما الاتجاه الثالث أى جعل اللغة تجسيدا حيا لانعدام الترابط فى الحياة فقد كان له أثره الكبير فى الأساليب الأدبية للرواية الحديثة. إذ ولد وترعرع ما يسمى بأسلوب "المانشئات الصحفية" أى تكوين جمل قد تكون "غير مفيدة" من الناحية النحوية الصرفة بمعنى افتقارها إلى بعض العناصر الأساسية مثل الأفعال أو الفواعل ولكنها توجز المعنى تماما كأنها "برقيات" تخشى إضاعة القروش فى الكلمات المفهومة. وقد ازدهر هذا الاتجاه فى المسرح الحديث ازدهارا كبيرا وبخاصة على يد (هارولد بنتر) الذى اكتشف (ما ليس بجديد فى الحقيقة) ألا وهو أن الناس لا يتحدث بعبارات تخضع لقواعد النحو وأن معظمهم لا يكملون عباراتهم لأن معناها عادة يتضح من الموقف (بما فى ذلك توقع السامعين ومعرفتهم) ولذلك فإن بنتر قد نقل إلى مسرح الستينيات ما فعله جيمس جويس وفرجينيا وولف ود. هـ. لونس وجرتروود شتاين فى رواية العشرينيات والثلاثينيات فالقاعدة المتبعة هنا وهناك هو أننا نضع أفكارنا فى قوالب لغوية تضبطها قواعد النحو بغية تيسير فهمها للآخرين وذلك يتضمن قدرا ما من التزييف. أما الصدق فى تصوير الأفكار كما ترد فى الواقع إلى الذهن فلا يقتضى الالتزام بالنحو!

خذ نموذجا لهذا من رواية الجوع والحب من تأليف ليونيل بريتون:

(المساء. وقت الإغلاق. سرقة ورق التجليد وقطعة من الخيط من مكان تغليف البضائع.

الصباح. وقت فتح الحاثوت. فى دورة مياة عمومية مع لفة مغلقة بورق التجليد".)

أو خذ العبارات الثلاث التالية التى ينتهى بها أحد الفصول ويقف كل منها على سطر مستقل.

(وقفت الحضارة

استمرت التجارة

عاد للحب سلطانة).

وينبغى أن نفرق هنا بين هذا الأسلوب الذى يعمد إليه الكاتب عمدا وبين ما نرى فى بعض الكتابات العربية من أساليب واهية أو عبارات ممزقة بسبب الضعف اللغوى لكتابها. ولذلك فليحذر المبتدئون من محاولة محاكاة مثل هذه الأساليب التى لا تأتى إلا بعد التمكن التام من اللغة التى يكتب بها الكاتب.

وقبل أن نختم حديثنا عن الشخصية أعتقد أنه من واجبنا أن نشير إشارة عابرة إلى اتجاهين صاحباً هذا الاتكاء على تيار

الشعور وتسجيل كل ما يدور فى نفس الإنسان أولهما هو محاولة إخراج مكنونات اللاشعور (أو اللاوعى) وثانيهما هو ما يسمى بالاحتمية الفيزيائية أى اعتبار الإنسان عبدا للظروف الخارجية واعتبار نفسه عبدا لجسده. أما الاتجاه الأول فيمثله د. هـ . لورنس ويبدى فيه تأثيره الواضح الصريح بالتحليل النفسى — وهو منهج من مناهج العلاج النفسى وضعه فرويد — وأما الثانى فيمثله أولدوس هكسلى ويبدى فيه تأثيره المباشر بمدرسة السلوكيين. وإلى جانب هذين التيارين ازدهرت تيارات أخرى فى القارة الأوروبية. فمنذ أواخر القرن التاسع عشر والرواية فى ازدهار لم يسبق له مثيل. فنشأ فى فرنسا ما يسمى بالمذهب الطبيعى وهو لا يختلف عن المذهب الواقعى إلا فى نوع التفاصيل التى يقدمها ونوع الشخصيات. فهى تنتمى عادة إلى ما يسمى "بالنصف الأسفل" من الطبيعة البشرية أى تصوير الانحطاط والهبوط ماديا ومعنويا والالتكاء على ملامح الفقر والمعاناة والمرضى ومواطن القبح بدلا من مواطن الجمال ومن أشهر كتاب الرواية فى فرنسا فى تلك الآونة (جوستاف فلوبير) (مؤلف مدام بوفارى) و (فكتور هوجو) (مؤلف البؤساء) و (إميل زولا) الذى ارتبط اسمه بنظرية الواقعية والطبيعية ، و (جى دى موباسان) و (أناطول فرانس). أما فى أمريكا فأهم من يذكرون من نفس الفترة هم (هيرمان ملفيل) (مؤلف موبى ديك)

و(ناتانيل هوثورن) مؤلف (الحرف القرمزى) و (مارك توين)
(مؤلف مغامرات هكلبرى فين) — أما فى الثلاثين عاما الأخيرة
من القرن ١٩ فكان أهم كتاب الرواية فى أمريكا هو (هنرى
جيمس) الذى قضى حياته متنقلا بين إنجلترا وأمريكا وأشهر
أعماله هى "ميدان واشنطن" — و"صورة سيدة" — و"أهل
بوسطن" — و"أجنحة الحمامة" — و"السفراء" وقد نشرت
الأخيرتان فى مطلع القرن العشرين.

وإذا كنا ركزنا على فيرجينيا وولف وجيمس جويس فلا يعنى
هذا على الإطلاق أن كتاب الرواية الآخرين أقل أهمية — كل ما
هنالك هو أننا أردنا أن نركز على أهم ما تختلف فيه الرواية
الحديثة عن الرواية التقليدية وقد وجدنا أن هذا الاختلاف يدور
حول الشخصية وأنه وليد علم النفس الحديث. ولذلك فمن واجبنا
أن نذكر كبار الكتاب الذين ذاعت رواياتهم فى مستهل القرن
وأهمهم (هـ. ج. ولز) و (أ. م. فورستر) و(جوزيف
كونراد). وربما يذكر القارئ العربى هذه الأسماء إما للروايات
التي ترجمت لهم أو لما تحول منها أفلام سينمائية وبخاصة
روايات كونراد التالية: لسورد جيم، ونوسترومو، والعميل
السرى، وتحت أنظار الغرب. وقد سبقت الإشارة إلى (د. هـ.
لورنس) — وهى إشارة لا توفيه حقه لأنه من كبار الكتاب —
وعلى أية حال فلا بد من إضافة اسم (وندام لويس) — الرسام

والكاتب الذى ظل يكتب منذ أوائل القرن وحتى عام ١٩٥٥
(حين صدر الجزءان الثانى والثالث من ثلاثيته الكبرى العصر
الإنسانى).

وهنا ينبغى أن نضيف كلمة إلى ما ذكرناه بخصوص تيار
الشعور واللون الجديد من الشخصية فى الرواية الحديثة. إن هذا
التطور لم يكن ظاهرة مؤقتة انتهت بتوقف هؤلاء الكتاب عن
الكتابة. واذكر عبارة لأحد النقاد يقول فيها: "إن الرواية بعد
جيمس جويس لم تعد ما كانت عليه قبله "وما أكثر الكتاب الذين
بدأوا الكتابة قبل الحرب العالمية الثانية واستمروا حتى عهد
قريب - وربما ذكر القارئ العربى منهم (إيفيلين وو)
و(روبرت جريفز) و (جراهام جرين) الذى ترجمت له عدة
روايات إلى العربية وقدمت رواياته فى السينما - مثل نهاية
العلاقة ومندوبنا فى هافانا والمهرجون، و (آرثر كوستلر) الذى
انتحر هذا العام و (هـ. أ. بيتس) مؤلف كتاب "القصة القصيرة"
الذى ذاع فى مصر فى الستينيات. و (جورج أورويل) مؤلف
مزرعة الحيوانات التى نشرت فى الصحف المصرية قبل
صدورها فى كتاب و (لورنس داريل) مؤلف رباعية الاسكندرية
التي تحولت إلى فيلم سينمائى و (وليام جولدنج) مؤلف بعل
الذباب التى تحولت إلى فيلم أيضا، و(جون وين) و(كنجسلى
إيمس) و(فلاديمير نابوكوف) مؤلف لوليتا (فيلم أيضا) ومن

السيدات (أيريس ميردوك) و (ميوريل سبارك) و (إدنا أوبراين) و (مارجريت درابل) — أقول رغم كثرة الكتاب (وكم من اسم أغفلناه!) فإن تأثير جويس واضح ومن يقرأ أحدث روايات (إدنا أوبراين) أو (مارجريت درابل) يحس على الفور أن الحكمة التقليدية قد ولت إلى الأبد وأن الرواية لم تعد "معرضا ممتعا للشخصيات المتنوعة". ولكن ما يصدق على الرواية الأوروبية لا يصدق بالضرورة على الرواية العربية أو الأمريكية أو غيرها (— ولو أننا حين ننظر للتطورات اللاحقة هنا وهناك سوف نلمح بالضرورة هذا التأثير). فمثلا نجد أن أشهر كاتب للرواية الأمريكية في القرن العشرين وهو (وليام فوكنر) يشبه (توماس هاردى) وهو من أعلام القرن التاسع عشر في بريطانيا فسي تحديد موضوعاته "مكانيا" أو إقليميا ورغم ما ترجم له إلى العربية فشخصه وأحداثه تظل بعيدة عنا لالتصاقها الشديد بالبيئة الأمريكية — وحتى في رواياته الحديثة نسبيا أى التى صدرت فى الخمسينيات يصعب على القارئ أن يرصد منهج جويس ولكنه لا شك سوف يلمح الاتجاه نحو الدراسة النفسية التى تزيد من "حجم" الشخصية بإدراج المتناقضات فيها كما سبق أن ذكرنا، والقارئ العربى يعرف أيضا (ثورنتون وايلدر) و (جون شتاينبك) (وليم سارويان) و (جون أوهارا). وربما تعجب القارئ لعدم الإشارة إلى مؤلف رواية مأساة أمريكية وهو

(ثيودور درايزر) وهى الرواية التى لخصت واقتبست بالعربية وتحولت إلى فيلم سينمائى أو لعدم ذكر (سكوت فيتزجيرالد) مؤلف "الليل رقيق" (فيلم) وبالطبع (إرنست همنجواى) مؤلف العديد مما ترجم إلى العربية وتحول إلى فيلم سينمائى مثل وداعا للسلاح ولمن تدق الأجراس والعجوز والبحر والسبب واضح وهو أن رواياتهم لا تعين على توضيح ما نرمى إليه. والحق إننا لسنا بصدد تقديم أية قوائم للروايات أو الروائيين ولكننا نورد للقارئ العربى ما هو مألوف حتى يقرأه أو يقرأ عنه كما إننا قد أغفلنا عن عمد الحديث عن الرواية العربية — وهى فن جديد حديث — اكتفاء بما كتبه المتخصصون عنها.

(٩)

قلنا. إن نشأة النثر ارتبطت بالكتابة وكان النثر هو الوسيلة المقابلة للنظم إذ استخدم الأخير فى الشعر واستخدم الأول فى الكتابة العلمية بمختلف أنواعها، ولكن النثر الفنى وجد طريقه إلى الأدب مع ثيوع الكتابة، إذ إن الكتابة أفقدت النظم امتيازها السابق ألا وهو قدرة الذاكرة على اختزانه بأقل جهد، فلم يعد من الضروري أن يكتب الإنسان نظاما حتى يضمن له البقاء. ولكن الأسس الأولى التى بنى عليها الشعر (أقدم الأنواع الأدبية) كانت

ما تزال قائمة — وأهمها أن اللغة فن القول. والقول يحتاج إلى مخاطب. ومثلما نجد في الشعر القديم ضمائر توحى بذلك نجد في كل الشعر الذي وصلنا رنة حديث توحى أحيانا بالخطابة، والخطابة فن أدبي لم نتعرض له لأنه اندثر مع اللغات القديمة وما بقي منه في العربية — سواء من العصر الجاهلي أو من العصر الإسلامي (من أمية بن أبي الصلت وقس بن ساعدة الإيادي إلى علي بن أبي طالب كرم الله وجهه — والحجاج بن يوسف الثقفي) لا يكفي لتخصيص باب مستقل له، خاصة لأن الخطبة الحديثة التي يذيعها الراديو والتليفزيون لم يعد بها أي أثر من آثار ذلك الفن الجميل. أقول إن المحادثة في الشعر القديم توحى أحيانا بالخطابة، وتوحى أحيانا أخرى بالتخاطب، أي المخاطبة التي تتوقع استجابة هائلة لا انفعالا شديدا من جانب السامع أو السامعين.

وقد ارتبطت هذه الخاصية باللغة العربية ارتباطا وثيقا حتى الآن وما زالت الأذن العربية تطرب لوقع الكلمات التي توحى بالخطابة، أي التي توحى بأنها تلقى في محفل، كما يزيد من طربها تقسيم الكلام وتوقع انفعال السامعين بكلمة ما — يصفقون عندها أو يبدون استحسانهم بطريقة ما — وذلك لطول ارتباط اللغة العربية بالرواة، وطول اعتماد اللغة العربية على فن الإلقاء. ويستند أحد النقاد إلى هذه الخصيصة في تبيان

سر غلبة فن الشعر في الأدب العربي على سائر الفنون الأخرى — وذلك حتى عصر الشعر الحديث (أو الجديد أو المرسل) حتى بعد أن أسماه الدكتور محمد مندور بالشعر المهموس أي الذي يتخلى عن افتراض الإلقاء في محفل، ويسر الشاعر به إلى قارئه — فهو الشعر المقروء وليد الكلمة المطبوعة.

والحق أن دخول الطباعة إلى مصر مع الحملة الفرنسية قد أثر في هذا التطور تأثيرا غير مباشر أو قل تأثيرا تدريجيا. فمع مطلع القرن العشرين بدأت الفنون الأدبية المنشورة تدخل الأدب العربي عن طريق الصحافة — فنشأت صور من المقالة الأدبية التي كانت تترواح طولا بين الخاطرة (وهو المقال الذي يعتمد على صورة أو فكرة مثل القصيدة الغنائية ويكتب نثرا) وبين المقال القصصى أو المقال التأملي الذي كان يحاكي كتاب المقالات الأدبية من رومانسيي القرن التاسع عشر في أوروبا (وهو أيضا يقترب من الشعر في أفكاره وصوره، أو من القصة في جانبه السردي ولكنه مكتوب بالنثر). وإلى جانب هذا أو من خلال هذا نشأت الرواية الطويلة التي لم تعد تفترض وجود محفل للإلقاء وبدأت بالتدرج لتتخلص من رنة الخطابة .

ولكن ذلك لا يعنى أن الكاتب أو القارئ لم يعد يستجيب
لسحر الكلمة العربية فلها طرب وصفه أحد الأقدمين بأنه
السحر الحلال "الذى يسكر دون خمر" بل يعنى أنها لم تعد
مقصورة على التحادث. فالكاتب العربي يستخدمها اليوم فى
السرد وفى الوصف وفى التحليل وفى الغوص فى أعماق
النفس، وهو ما يستدعى القراءة المتأنية والتأمل، وينفى
الطرب المباشر لرنين كلمة أو لفظة ما مهما تكن "حلاوة"
وقعها، إذ لم تعد للكلمة فى ذاتها "حلاوة" بل أصبحت حلاوتها
نابعة من علاقتها بسائر الكلمات، وأهم من هذا، بالمعنى الذى
توحى به. ويبدو أن هذا التأثير "الإيقاعى" أو "النغمى" قد انتقل
إلى الشعر وإن لم يقتصر عليه، وأصبح قارئ الرواية لا
يتوقعه إلا إذا كان الكاتب قد استهدفه ورمى إليه. فهناك من
الروايات ما يقترب من منهج الشعر فى إحكام بناء العبارة
وإبداع جرسها حتى لكأنك تسمع أنغام كتاب الرسائل القدماء
وأرباب النثر الفنى الأوائل. ولكن تيار التطور جعل من هؤلاء
قلة قليلة فأغلب الروائيين يستخدمون النثر مثلما يستخدمون
لغة الكتابة العادية — بل لغة الصحافة نفسها — دون محاولة
الصعود فى مراقى الشعر.

لقد تغيرت اللغة العربية المستخدمة فى الرواية وتطورت،
وكنا نظن أن الكاتب الكبير نجيب محفوظ وصل بها إلى

آخر المطاف ولكن الجيل الذي تبلاه ما فتىء يدخل تجديدات وتعديلات فى أسلوب الكتابة يصعب الحكم عليها الآن — وان كانت تمثل تيارا عاما يبتعد بلغة الرواية عن لغة الشعر ولغة الرسائل جميعا. ولا بد أن نترك للمستقبل أية أحكام على مدى جدوى هذا التطور وحسبنا الآن أننا رصدناه.

منافذ بيع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مكتبة ساقية

عبد المنعم الصاوى

الزمالك - نهاية ش ٢٦ يوليو

من أبو الفدا - القاهرة

مكتبة المعرض الدائم

١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق

مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة - ت : ٢٥٧٧٥٣٦٧

مكتبة المبتليان

١٣ ش المبتديان - السيدة زينب

امام دار الهلال - القاهرة

مكتبة مركز الكتاب الدولى

٣٠ ش ٢٦ يوليو - القاهرة

ت : ٢٥٧٨٧٥٤٨

مكتبة ١٥ مايو

مدينة ١٥ مايو - حلوان خلف مبنى الجهاز

ت : ٢٥٥٠٦٨٨٨

مكتبة ٢٦ يوليو

١٩ ش ٢٦ يوليو - القاهرة

ت : ٢٥٧٨٨٤٣١

مكتبة الجيزة

١ ش مراد - ميدان الجيزة - الجيزة

ت : ٣٥٧٢١٣١١

مكتبة شريف

٣٦ ش شريف - القاهرة

ت : ٢٣٩٣٩٦١٢

مكتبة جامعة القاهرة

بجوار كلية الإعلام - بالحرم الجامعى -

الجيزة

مكتبة عربى

٥ ميدان عربى - التوفيقية - القاهرة

ت : ٢٥٧٤٠٠٧٥

مكتبة رادوييس

ش الهرم - محطة المساحة - الجيزة

مبنى سينما رادوييس

مكتبة الحسين

مدخل ٢ الباب الأخضر - الحسين - القاهرة

ت : ٢٥٩١٣٤٤٧

مكتبة أكاديمية الفنون

ش جمال الدين الأفغانى من شارع

محطة المساحة - الهرم

مبنى أكاديمية الفنون - الجيزة

ت : ٣٥٨٥٠٢٩١

مكتبة أسيوط

٦٠ ش الجمهورية - أسيوط

ت : ٠٨٨/٢٣٢٢٠٣٢

مكتبة المنيا

١٦ ش بن خصيب - المنيا

ت : ٠٨٦/٢٣٦٤٤٥٤

مكتبة الإسكندرية

٤٩ ش سعد زغلول - الإسكندرية

ت : ٠٣/٤٨٦٢٩٢٥

مكتبة المنيا (فرع الجامعة)

مبنى كلية الآداب - جامعة المنيا - المنيا

مكتبة الإسماعيلية

التمليك - المرحلة الخامسة - عمارة ٦

مدخل (١) - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٢١٤٠٧٨

مكتبة طنطا

ميدان الساعة - عمارة سينما أمير - طنطا

ت : ٠٤٠/٣٣٣٢٥٩٤

مكتبة المحلة الكبرى

ميدان محطة السكة الحديد

عمارة الضرائب سابقاً

مكتبة جامعة قناة السويس

مبنى الملحق الإدارى - بكلية الزراعة -

الجامعة الجديدة - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٣٨٢٠٧٨

مكتبة دمنهور

ش عبدالسلام الشاذلى - دمنهور

مكتبة بورفؤاد

بجوار مدخل الجامعة

ناصية ش ١١، ١٤ - بورسعيد

مكتبة المنصورة

٥ ش الثورة - المنصورة

ت : ٠٥٠/٢٢٤٦٧١٩

مكتبة أسوان

السوق السياحى - أسوان

ت : ٠٩٧/٢٣٠٢٩٣٠

مكتبة منوف

مبنى كلية الهندسة الإلكترونية

جامعة منوف

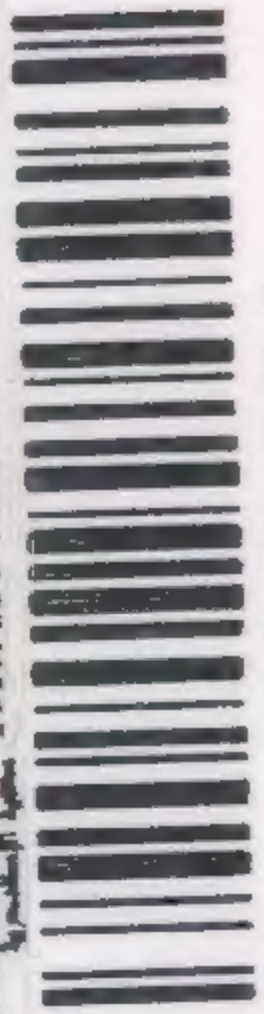
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص.ب : ٢٣٥ الرقم البريدي : ١١٧٩٤ رمسيس
www.egyptianbook.org.eg
E - mail : info@egyptian.org.eg .



هذه هي الطبعة الرابعة
مزيدة ومنقحة لهذا الكتيب
الذي يقدم مفاهيم أساسية
لغة الأدب وبعض الفنون
الأدبية في القرن العشرين مثل
الشعر بأنواعه، والقصة،
والرواية بأنواعها إلى المبتدئ أو
إلى غير المتخصص في الأدب
والنقد.

ويقول المؤلف في التصدير
أنه كتبه من وجهة نظر النقد
الجديد، وأنه رغم تطور النظرة
النقدية الحديثة، فلا تزال
المفاهيم الواردة في الكتاب
صالحة للتطبيق وتسمح
بالمزيد منه.

Bibliotheca Alexandrina



0917034

المكتبة المصرية العامة للكتاب

السعر ٤٠٢٥ جنية

ISBN# 9789774211261



6 221149 016156